

FERNANDO SIMPLICIO DOS SANTOS

HISTÓRIA, POLÍTICA E ALEGORIA NA PROSA FICCIONAL DE DYONELIO MACHADO

CAMPINAS,

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

FERNANDO SIMPLICIO DOS SANTOS

HISTÓRIA, POLÍTICA E ALEGORIA NA PROSA FICCIONAL DE DYONELIO MACHADO

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman.

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de: Teoria e Crítica Literária.

CAMPINAS,

2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

Sa59h

Santos, Fernando Simplicio dos, 1979-
História, política e alegoria na prosa ficcional de Dyonelio Machado / Fernando Simplicio dos santos. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Francisco Foot Hardman.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Machado, Dyonelio, 1895-1985. 2. Literatura brasileira. 3. Alegoria. 4. Autoritarismo na literatura. 5. Ficção brasileira - História e crítica. I. Hardman, Francisco Foot, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: History, politics and allegory in fictional prose of Dyonelio Machado.
Palavras-chave em inglês:
Machado, Dyonelio, 1895-1985
Brazilian Literature
Allegory
Authoritarianism in literature
Brazilian fiction - History and criticism
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.
Banca examinadora:
Francisco Foot Hardman [Orientador]
Antônio Carlos Hohlfeldt
Jaime Ginzburg
Mário Luiz Frungillo
Daniela Birman
Data da defesa: 16-05-2013.
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Francisco Foot Hardman

Mário Luiz Frungillo

Antônio Carlos Hohlfeldt

Jaime Ginzburg

Daniela Birman

Benedito Antunes

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

IEL/UNICAMP
2013

À Quitéria e Márcia,
porque, ainda que o tempo continue passando, nem tudo ficará esquecido.

AGRADECIMENTOS

O presente texto é fruto de pesquisas, mas também de conversas, de seminários e de reuniões de orientação, de exposições e diversos debates, isto é, de reflexão introspectiva e de trocas de experiências com inúmeras pessoas no decorrer desses anos. Sendo assim, de antemão, gostaria de agradecer a todos aqueles que, de certa maneira, contribuíram para realização desta tese de doutoramento.

Começo pelo meu ex-professor e ex-orientador do curso de Mestrado em Letras Benedito Antunes (Universidade Estadual Paulista – UNESP-Assis), que, durante esse longo período da minha trajetória acadêmica, de forma muito peculiar, sempre foi um importante interlocutor e intenso incentivador deste trabalho; o professor e jornalista Antônio Carlos Hohlfeldt (Pontifícia Universidade Católica – PUC-RS) ajudou-me a refletir sobre o árduo e intrigante percurso intelectual, médico e político de Dyonelio Machado; os meus professores Márcio Seligmann-Silva, Jeanne-Marie Gagnebin (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP) e Élcio Loureiro Cornelsen (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG) contribuíram significativamente para aprofundar algumas questões teóricas desta pesquisa; os meus professores de estágio Janick Auberger e Jean-François Hamel (Universidade do Québec em Montreal – UQÀM, Canadá) apresentaram-me novas perspectivas sobre teoria, história e crítica literária; os professores Antonio Arnoni Prado e Jefferson Canno cooperaram com certas reflexões expostas neste texto, sobretudo devido aos debates de alguns dos capítulos apresentados durante os Seminários de Teses em Andamento (SETA-UNICAMP), em 2009 e 2010. Sou grato também aos professores Alcir Pécora e Daniela Birman (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP) pelas críticas e sugestões, feitas durante o Exame de Qualificação.

Não poderia deixar de registrar os meus reconhecimentos aos pesquisadores e coordenadores do Projeto Temático "Escritas da Violência" (financiado pela FAPESP), particularmente aos professores Márcio Seligmann-Silva (IEL-UNICAMP / Coordenador), Francisco Foot Hardman (IEL-UNICAMP / Pesquisador Principal) e Jaime Ginzburg (Pesquisador Principal / FFLCH-USP), uma vez que, ao participar de alguns eventos desse Projeto Temático, eu pude aprofundar, significativamente, algumas questões a respeito da minha pesquisa.

Aproveito a ocasião para transmitir a minha gratidão aos meus colegas do curso de Pós-Graduação em Teoria e História Literária e a outros amigos que compartilharam comigo leituras ou conversas sobre literatura, durante esses últimos anos: Carmen Cecilia Rodríguez Almonacid, Larissa Satico Ribeiro Higa, Rodrigo Soares de Cerqueira, Andrea de Barros, Valéria da Silva, Flávia da Silva, Cristiano Silva Jesuíta, Elisa Hickmann Nicke, Cássio Renato Fidélis de Campos, Eiwalt Rodolfo Hanzl, Thomas Ribeiro, José Adriano Filho e Hélio Rodrigues da Rocha.

Da mesma maneira, ainda gostaria de agradecer aos representantes do Acervo Literário de Dyonelio Machado (ALDYM – PUC-RS), do Centro de Documentação da História Política do Rio Grande do Sul – Solar dos Câmara (CDHPRGS), do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), da Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-UNICAMP), bem como da Biblioteca Nacional (BN) – instituição que também avaliou a veracidade e ajudou-me a assegurar parte dos direitos autorais desta apreciação das obras de Dyonelio Machado.

Deixo aqui meus agradecimentos especiais ao meu orientador Francisco Foot Hardman e à minha tutora de estágio, no Canadá, Brenda Dunn-Lardeau (da Universidade do Québec em Montreal – UQÀM, Canadá), porque, num tempo em que se discute a crise da arte ou das ciências humanas, ambos contribuíram para consolidar o meu reencontro definitivo com a literatura e para manter os meus horizontes e sonhos ainda possíveis, cooperando, principalmente, com a continuação da minha formação crítica e humanística.

Finalmente, agradeço à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), que me acolheu expressivamente durante esta etapa de minha formação. Não poderia deixar de mencionar, igualmente, a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), a Agência Universitária da Francofonia (AUF, Canadá) e o Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (GCUB): à primeira, pelo financiamento deste trabalho, e as duas últimas instituições, por terem me concedido uma bolsa integral que me ajudou a desenvolver vários aspectos desta tese junto ao Departamento de Literatura da Universidade do Québec em Montreal – Canadá.

On peut ignorer ici l'année où on vit, et ils mentent, ceux qui affirment que l'homme ne peut échapper à son temps. L'âge s'offrent encore à nous à notre époque. Les demeures ombreuses du romantisme s'ouvrent encore avec leurs amours difficiles. Mais rien de cela ne m'a été promis, car la seule race humaine qui ne peut pas se détacher des dates est la race des créatures d'art : non seulement elle doit dépasser un passé immédiat, représenté en témoignages tangibles, mais devenir encore le chant et la forme de ceux qui viendront plus tard, créant de nouveaux témoignages avec la pleine conscience de ce qui a été réalisé jusqu'à nous.

(Alejo Carpentier, *Le Partage des eaux. Los pasos perdidos)*

Quero ver o homem tal como ele é. Ele não é bom ou mau: é bom e mau. Mas há algo ainda, a nuança, a nuança que é para mim o objetivo da arte [...]. A verdadeira realidade é uma mistura de beleza e feiúra, de palidez e luminosidade.

(George Sand, *Correspondance*)

Por 'político' entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica... A história da moderna teoria literária é parte da história política e ideológica de nossa época.

(Terry Eagleton*, Crítica política*)

Lenine levou o proletariado à vitória da revolução. Stalin levou a revolução à vitória, concretizando o plano quinquenal, pela transformação da Rússia, de país agrícola, em país de potencialidade industrial intensíssima. E sobre a obra de ambos, paira o gênio tutelar de Carlos Marx. Marx, Lenine, Stalin – A vitória da doutrina, a vitória da revolução, a vitória do regime. E de tudo isso, existe hoje, para ser aplicado à realidade social do universo, na luta pela libertação do proletariado: o marxismo-leninismo, ou seja, a teoria e a tática da revolução operária e camponesa em geral e da ditadura do proletariado em particular.

(Dyonelio Machado, *1935*)

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.

(Antonio Candido, *Literatura e sociedade*)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a maneira pela qual é desenvolvida a relação entre história, política e alegoria na tetralogia romanesca composta por *O louco do Cati* (1942), *Desolação* (1944), *Passos perdidos* (1946) e *Nuanças* (1981) e, principalmente, na trilogia constituída por *Deuses econômicos* (1966), *Sol subterrâneo* (1981) e *Prodígios* (1980), de Dyonelio Machado (1895-1985). Para a consecução de nossas hipóteses, por meio de uma apreciação que igualmente se vale da alegoria como método analítico, em primeiro lugar, o propósito é avaliar como os romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* representam uma crítica sutil ou implícita, especialmente, contra a Era Vargas e contra o sistema econômico capitalista; e como essa característica tende a se tornar paulatinamente mais explícita, sobretudo na última narrativa. Em segundo lugar, nossa apreciação está dirigida ao estudo de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, a fim de verificar de que modo esses romances ampliam e reforçam o questionamento à violência tirânica e ditatorial, acentuando as origens de suas mais remotas contradições sociais, políticas, econômicas e religiosas. Nesse sentido, num primeiro nível de interpretação dessa trilogia, constatamos uma indagação direta ao despotismo do imperador Nero; e, a partir de um outro patamar significativo, averiguamos, em profundidade, que existe ao mesmo tempo um tácito julgamento que não está somente direcionado à Era Vargas, mas também endereçado à ditadura militar e ao imperialismo moderno. Além dessas questões, sublinhamos uma crítica (sempre subjacente aos romances) a respeito de certas questões político-religiosas que vigoravam no Rio Grande do Sul da época em que essas três composições foram publicadas, em especial *ressignificando* impasses, atinentes aos membros do Integralismo e representantes da Aliança Nacional Libertadora (ANL), bem como entre comunistas e capitalistas, em meio a outras especificidades. Nessas três obras, a alegoria interligada à metodologia apreciativa permite identificar a presença de um texto e de subtextos, à medida que detectamos um diálogo de cunho intertextual. Portanto, trata-se de reconhecer a existência, nas narrativas do autor, de uma passagem entre duas formas distintas de crítica. A primeira poderia ser considerada como "menos complexo"; e a segunda, como "muita mais expressiva". Sobretudo com o exame comparativo entre os romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* e os livros *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, ainda procuramos sistematizar uma literatura dyoneliana, não apenas do *cárcere*, como também de suas "trágicas consequências". Assim, acreditamos que é possível assinalar como está organizada e rearticulada parte da poética de Dyonelio Machado através dos tempos, de modo que seja possível esquematizar, da mesma maneira, o percurso e as transformações pelas quais passaram certas fases de seu pensamento estético e artístico.

Palavras-chave: 1. Machado, Dyonelio, 1895-1985. 2. Literatura brasileira. 3. Alegoria, método e interpretação. 4. Literatura e autoritarismo.

ABSTRACT

This work seeks to analyze the way the relation between history, politics and allegory is developed in the novel tetralogy made up of *O louco do Cati [The Madman from Cati]* (1942), *Desolação [Desolation]* (1944), *Passos perdidos [The Lost Steps]* (1946), and *Nuanças [Nuances]*(1981); and mainly in the trilogy composed of *Deuses econômicos [Economical Gods]* (1966), *Sol subterrâneo [Underground Sun]* (1981) and *Prodígios[Prodigies]* (1980), by Dyonelio Machado (1895-1985). To test our hypotheses, we carried out an examination which also makes use of allegory as an analytical method. First, our purpose is to investigate how the novels *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* and *Nuanças* represent a subtle or implicit criticism whose main targets are the Vargas Era and the capitalist economic system; and how such feature tends to gradually become more and more explicit, mainly in the last narrative. Second, our examination is focused on the study of *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* and *Prodígios*, so as to check on how these novels expand and reinforce the questioning of dictatorial and tyrannical violence, and to point out its most remote social, political, economic and religious contradictions. In doing that, at the first level of interpretation of this trilogy, we see a direct inquiry into the despotism of Emperor Nero; and at another level, we notice a deeper lay of meaning, in which there is also a tacit judgment that is passed not only on the Vargas Era, but also on the military dictatorship and on modern imperialism. Besides those issues, we highlight a criticism – always underlying the novels – of some political-religious issues in Rio Grande do Sul which were current in that time when the three works were published. It especially imparts new meanings to stalemates between the members of the integralist movement and representatives of the National Liberation Alliance (ANL), as well as between communists and capitalists, among other things. In those three works, the allegory coupled with the appreciative inquiry method allows for identifying a text and subtexts, as we perceive a dialogue of intertextual nature. Therefore, studying the narratives of the author implies in recognizing the existence in them of a passage between two distinct forms of criticism. The first one may be considered as "less complex" while the second one can be seen as "much more expressive". We also seek to systematize the literature by Dyonelio Machado, not only the *prison* literature but also the literature on its "tragic consequences". That is done mainly through the comparative study between the tetralogy made up of the novels *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* and *Nuanças* and the trilogy composed of *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* and *Prodígios.* Thus, we believe it is possible to trace how part of Dyonelio Machado's poetics is organized and rearticulated throughout time, in a way that makes it also possible to outline the path and changes through which some phases of his aesthetic and artistic thinking passed.

Keywords: 1. Machado, Dyonelio, 1895-1985. 2. Brazilian Literature; 3. Allegory, method and interpretation 4. Literature and authoritarianism.

DA DESCOBERTA E DO PERCURSO *EM ABERTO*

Este trabalho começou a ser desenvolvido em meados de 2003, em meio às informais rodas de conversas sobre literatura, que frequentemente eu mantinha com alguns amigos e com ex-professores da Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis), onde concluí o curso de Graduação em Letras e o de Mestrado em Literatura e Vida Social. Interessante notar que o meu contato inicial com a obra de Dyonelio Machado começou justamente pela leitura de seu primeiro livro literário, *Um pobre homem* (1927), e, logo em seguida, com a apreciação de seu romance *Os ratos* (1935) e de seu livro *Memórias de um pobre homem* – organizado por Maria Zenilda Grawunder, em 1990.

Na época, uma das características que chamou mais a minha atenção foi o fato de a produção literária de Dyonelio ainda estar, de certa forma, à margem do cânone. Procurei por análises de suas obras em várias Histórias da Literatura Brasileira e, inclusive, na internet, mas, diferente do que ocorre atualmente, naquele momento o que encontrei foi muito pouco: somente comentários gerais sobre *Os ratos* ou *O louco do Cati*. Então, decidi fazer uma breve pesquisa em torno da história de Dyonelio, tanto a de escritor de ficções, quanto a de médico e político. Logo descobri que o autor tinha sido perseguido pelo governo Vargas e que muitas de suas narrativas tinham sido menosprezadas por uma expressiva parte de nossa crítica. Assim, percebi que se eu quisesse compreender melhor certas particularidades da vida e das elaborações artísticas dyonelianas, antes eu teria que estudar atentamente a singular relação de seus romances com o contexto em que foram publicados.

Em 2005, com a minha proposta de pesquisa do curso de Mestrado[1], orientado pelo professor Benedito Antunes e também financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sugeri uma análise comparativa entre os contos "Um pobre homem" e "Melancolia", de Dyonelio Machado, e das narrativas "O crime daquela noite" e "O apóstolo" (1924), de Paulo Menotti Del Picchia, a fim de investigar o modo como cada autor problematiza literariamente alguns *vestígios* de sua contemporaneidade. Com outras palavras, na minha dissertação, eu pretendi analisar basicamente a representação da *decadência*, interligada a

[1] *Representação e crítica da decadência no mundo moderno*: Dyonelio Machado e Menotti Del Picchia. (Mestrado em Letras). São Paulo-Assis: Universidade Estadual Paulista, 2008.

determinadas contradições da modernidade, já apontadas, à sua maneira, por Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Octavio Paz e Marshall Berman, por exemplo. Nesse sentido, por um lado, queria entender como as questões da violência, da reificação do homem, da despersonalização, da alienação, da desilusão e da melancolia eram apresentadas por essas quatro narrativas; por outro, também queria estudar uma possível reformulação do conceito estético de modernidade, com intuito de indicar a forma pela qual, nas próprias estruturas das produções mencionadas, essa mesma reformulação, por vezes construída de maneira lúdica e paródica, poderia reverter-se em um tipo de discurso crítico, direcionado à dependência artística e cultural, entre outras peculiaridades.

Por assim dizer, detectadas as divergências literárias e ideológicas de Dyonelio e de Del Picchia, descobri alguns aspectos que poderiam ser mais bem aprofundados em futuras análises de suas obras. Então, para o presente curso de Doutorado em Teoria e História Literária, resolvi tecer uma leitura dos romances do autor d'*O louco do Cati* que, de certa maneira, pudessem traçar especialmente o perfil de uma significativa parte de sua carreira literária e política, mas sem esquecer que ele também era médico psiquiatra. Desde 2009, assim que ingressei como aluno da Pós-graduação da UNICAMP, eu comecei a enfrentar duas difíceis tarefas: a de reunir vários textos teóricos que avaliavam a composição literária e não literária do compositor gaúcho, bem como a de encontrar alguns de seus romances, que já eram considerados raros.

Para tanto, fiz pesquisas de campo, primeiramente, em Porto Alegre, visitando: a Biblioteca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (BUFRGS); os arquivos do Jornal Zero Hora; o Acervo Literário de Dyonelio Machado (ALDYM), localizado na PUC-RS; o Arquivo Público do Rio Grande do Sul (APRS); o Centro de Documentação da História Política do Rio Grande do Sul – Solar dos Câmara (CDHPRGS); o Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (AHRS). Já em pesquisas feitas no Rio de Janeiro, estive na Biblioteca Nacional (BN) e no Arquivo Público do Estado (APERJ) – onde também encontrei valiosas informações sobre a história de Dyonelio Machado e de outros intelectuais brasileiros que compartilhavam a situação de presos políticos. Enfim, no meu estágio desenvolvido no Canadá, sob a orientação geral da professora Brenda Dunn-Lardeau, ainda pude consultar os acervos das bibliotecas da Universidade do Québec em Montreal (UQÀM), da McGill University, Universidade de Sherbrooke, além de visitar constantemente a Biblioteca e Arquivos Nacionais do Québec (BAnQ).

SUMÁRIO

Introdução.....23

Parte I

DO RETORNO AO MUNDO MÍTICO À ERA DO ESQUECIMENTO

1. A alegoria*:* entre a sagração e a dessacralização do mundo.....47
    1.1. O lugar primordial da alegoria.....47
    1.2. A alegoria paulina: as *Escrituras*, o mundo e o espírito.....48
    1.3. Dos mistérios divinos às coisas da vida.....50
    1.4. "*Allegoria in factis* et *Allegoria in verbis*".....56
    1.5. Alegoria e transformação dos sentidos.....60
2. O embate simbólico.....63
    2.1. O confronto entre símbolos da religião e da cultura.....63
    2.2. Ricœur e o papel da hermenêutica moderna.....64
    2.3. A revalorização da descoberta *versus* a busca dos mitos e símbolos perdidos.....66
    2.4. Restauração mítica e simbólica.....70
    2.5. Desmitologizar, reconstruir, refigurar.....73
    2.6. Significação e arbitrariedade.....75
    2.7. O impasse entre o mundo mítico *versus* a era do esquecimento.....77

Parte II

UMA LITERATURA DA DESILUSÃO

1. As chagas de uma nação.....83
2. Revolução e derrota.....93
    2.1. Um universo sem esplendor.....93
    2.2. Sob a égide do dinheiro e da "moderna" e "antiga" violência política.....100
    2.3. Teoria da prisão e da conspiração.....110
    2.4. Dos escombros do Cati.....115
    2.5. O voo e a queda do Borboleta.....118
    2.6. A mecânica do mundo.....126
    2.7. A prisão em liberdade e o flanar pelos caminhos da desilusão.....131
    2.8. A simbologia da desilusão.....138
    2.9. "*Matizes alegóricos"*: entre a crítica política e a estética do melodrama.....141
3. Desilusão, arte e literatura.....153
    3.1. A arte como expressão crítica.....153
    3.2. A desumanização, o dinheiro e o cárcere.....157

Parte III

AS ALEGORIAS DA REVOLUÇÃO E DA VIOLÊNCIA POLÍTICA

1. A reinvenção do passado na "trilogia romana" de Dyonelio Machado.....167
1.1. Entre a alegoria: *figuras* históricas e "*figuras* ficcionais".....167
1.2. Duas dimensões de um universo ficcional.....171
1.3. Dois grandes reinos, um só soberano.....173
1.4. Cristo Jesus e a desestabilização do Império.....177
1.5. "A revolução moderna": em meio às ruínas da capital do Império.....182
1.6. Paulo de Tarso, as "epístolas religiosas" e os "manifestos políticos".....192
2. Sob a perspectiva de um mundo em ruínas.....215
3. Escravidão antiga e imperialismo moderno.....231
3.1. *In hoc signo vinces*.....231
3.2. Evandro e a crítica contra o mundo reificado.....239
3.3. O ponto de vista de Lócrio: "o revisor da *infraestrutura*".....253
3.4. O areopagita e a "escravidão universal".....261
3.5. Sílvio e a conscientização crítico-humanista.....269
3.6. *Mutatis Mutandis*: "mudando o que tem que ser modificado".....275
4. Sob a simbologia da repressão.....283
4.1. O homem sem ação: "a ciência do calabouço".....283
4.2. Vida mutilada: tortura corporal e psíquica.....287
4.3. Um diabo ou um pobre "diabo da literatura brasileira"?.....294
4.4. A mistificação em tordo de um dos ídolos de nossa história.....302
4.5. Desmistificando *ídolos* ou *falsas ideologia*.....307
5. Entre a "Tirania antiga" e o "Estado absolutista moderno".....317

Considerações finais.....323
Referências bibliográficas.....337

Bibliografia de Dyonelio Machado, segundo Rodrigues Till[2]:

Ele vem do *Fundão* e, sem ajuda de nenhuma *Fada*, terá seus *Passos perdidos* em meio a tanta *Desolação*, a exemplo de *O louco do Cati*. E sem vislumbrar quaisquer *Nuanças* na luz opaca do *Sol subterrâneo*, ele ainda verá *Os ratos*, como que *Endiabrados*, a fazerem *Prodígios* ao roer todos os seus sonhos, talvez só atingíveis por quem seja de fato *O Estadista* que saiba interpretar a vontade dos *Deuses econômicos* da nossa realidade atual. Por fim, através, quem sabe?, de uma *Eletroencefalografia*, ele poderá encontrar *Uma definição biológica* do *crime* de ser *Um pobre homem* dentro da *Política contemporânea*. Aí, então, ele poderá escrever as suas *Memórias de um pobre homem* com este subtítulo: Eu sou o brasileiro João da Silva.

[2] In: *Dyonelio Machado*: O homem – A obra, 1995, p. 4.

INTRODUÇÃO

I.

Dyonelio Tubino Machado (1895-1985) foi um importante médico, político e romancista brasileiro. No entanto, preso durante a Era Vargas, devido ao seu vínculo com o Partido Comunista, Dyonelio teve que rever seus principais planos pessoais e profissionais, e, além disso, parte de sua produção literária ficou por muito tempo esquecida. Sua primeira obra de ficção, (uma coletânea composta por 16 contos), intitulada *Um pobre homem*, foi publicada em 1927. Especialmente, em razão da edição da narrativa denominada "Noite no acampamento", o autor começou a enfrentar a perseguição política que demarcaria intensamente sua trajetória como escritor de ficção, bem como o percurso de toda uma geração que lutou durante as ditaduras nacionais, eclodidas no decorrer do século XX. Contudo, em virtude de ter mantido estreitas relações políticas ou partidárias com Luiz Carlos Prestes, Roberto Sisson, Caio Prado Júnior, Apparício Córa de Almeida, Mariano Belchior, Severino Ronque, Décio Fretes[3], entre outros, e de ter se tornado presidente da Aliança Nacional Libertadora (ANL), no Rido Grande do Sul, Dyonelio foi preso duas vezes no decorrer da vigência do Estado Novo.

Não por acaso, dentre muitos dos intelectuais que foram perseguidos pelo governo ditatorial de Getúlio Vargas, especificamente investigados e fichados pela Polícia Política do Rio de Janeiro[4], podemos destacar os seguintes nomes: Aníbal Machado, acusado de conspirar contra o governo, sobretudo através de uma exposição de arte popular, na qual defendia "em termos

[3] Para outros detalhes a respeito da trajetória política de Dyonelio Machado, conferir, por exemplo, o texto de Décio Freitas, intitulado "O intelectual e a política". In: *Dyonelio Machado. Cadernos Porto & Vírgula*. Grawunder, M. Z e Barbosa, H. S. (Orgs.). Porto Alegre: EU / Porto Alegre, 1995, pp. 57-60.

[4] Todas as informações sublinhadas acima foram verificadas a partir da pesquisa que fizemos no Departamento Federal de Segurança Pública – Divisão de Polícia Política e Social, do Arquivo Estadual do Rio de Janeiro, entre os meses de outubro a dezembro de 2010.

esquerdistas a função humana e social da arte"; Caio Prado Júnior, acusado de presidir a ANL, em São Paulo, e de ter comandado a manifestação "Frente Popular", e, preso em primeiro de dezembro de 1937, ficou um ano na Casa de Detenção; Candido Portinari, incriminado por liderar alguns dos setores mais importantes do Partido Comunista Brasileiro e de manter contato com revolucionários de outros países; Oscar Niemeyer, pertencendo ao PCB, foi acusado de induzir a juventude ao Socialismo, sobretudo por meio do ensino da arquitetura e de variados princípios artísticos; Sérgio Buarque de Holanda, apontado como um perigoso "intelectual de esquerda", também foi acusado de ter relações políticas com o "Instituto Brasil-México" e de ter feito parte da "Comissão Provisória das Esquerdas Democráticas" – naturalmente, ambos os órgãos defendiam ideais revolucionários; Graciliano Ramos, preso em Alagoas, foi apresentado na Casa de Detenção do Rio de Janeiro em novembro de 1935 e libertado em treze de janeiro de 1937 – em geral, a sua acusação foi a de ter defendido o PCB, quando deputado pelo seu Estado de origem; e, finalmente, Dyonelio Tubino Machado, acusado de exercer várias funções de destaque: tanto como presidente da Aliança Nacional Libertadora, no Rio Grande do Sul, quanto na sua atuação na "Comissão Nacional" do PCB, além de ter cultivado estreitas relações políticas com célebres "subversivos da época", entre outros motivos. É importante salientar que, nos arquivos da polícia, o nome do romancista está entre algumas das figuras mais expressivas da intelectualidade revolucionária que atuava naquele período e, não sem razão, merecia ser destacado pelas autoridades do Rio Grande do Sul e do Rio de Janeiro: – cidade que, até então, representava a sede do Governo Federal.

Entre as causas pelas quais muitos dos mencionados intelectuais foram detidos, ainda é interessante frisar que o governo autoritário daquele momento temia a arte como expressão crítica, incluindo aqui a função social da literatura, que consiste em conscientizar os seus leitores a respeito das discrepâncias ocorridas ao seu redor. Portanto, acreditamos que a produção artística de Dyonelio também tenha permanecido, por muito tempo, à margem do cânon literário, principalmente porque ela questiona, em meio a inúmeras qualidades estéticas, as contradições sociais, políticas, econômicas e culturais do contexto em que foi elaborada. Alguns críticos de sua obra, tal como Moysés Vellinho, diziam que as produções dyonelianas não eram uma literatura "bem realizada", destacando nelas vários problemas de elaboração artística. Por seu turno, inúmeras editoras da época, frequentemente, recusam os textos do autor de "Noite no acampamento" – sem motivos específicos. Por tudo isso, provavelmente Dyonelio tenha sido um

dos escritores brasileiros que mais sofreu com a censura. Até meados da década de 90, muitos de seus romances ainda estavam sem publicação e muitos de seus livros antigos sequer tiveram uma segunda edição. O apelido de "escritor maldito" passou a traduzir com contundência tais dificuldades enfrentadas por Dyonelio, no decorrer de toda a sua carreira literária. Em sua velhice, em muitos de seus depoimentos[5], fica subentendido que ele não acreditava mais que seus textos pudessem readquirir prestígio, embora não tenha deixado (em momento algum) de confiar no poder transformador da literatura, principalmente no que concerne à sua função humana, crítica e social. Por conta de tudo isso, ao analisar as principais obras de Dyonelio, escritas nesse e em outro contexto ditatorial, é possível identificar, nelas, certos recursos alegóricos.

Não por acaso, durante o século XX, como também era recorrente em alguns países hispano-americanos, muitos autores não podiam escrever diretamente sobre determinados assuntos sociais ou políticos, por causa de uma censura que frequentemente os intimidava[6]. Inconscientemente ou não, uma das maneiras encontradas para se esquivar desse tipo de coerção seria a utilização da alegoria enquanto recurso estilístico, pois ela lhes permitia relacionar, sempre de modo subentendido, acontecimentos do seu *tempo presente* com determinados episódios históricos. Como observa Peter Burke (1995, p. 198), esse sistema de alegorização há muito tempo foi aplicado: como no caso de Shakespeare, ao criticar o rei Ricardo II, em sua peça homônima; ou até mesmo como ocorreu com outros autores do período medieval, que tinham que recorrer à alegoria para não sofrerem as punições da Inquisição. Em *Britanicus*, alegoricamente, Racine também retorna ao passado (época de Nero) para criticar o rei Luís XIV. No caso da moderna literatura brasileira, a exemplo deste último literato, Dyonelio Machado não deixou de utilizar a alegoria para compor os romances *Deuses Econômicos* (1966), *Sol Subterrâneo* (1981) e *Prodígios* (1980), regressando a focalização literária até o período do Império romano, sobretudo representando o momento histórico que abrange o Principado de Nero – o Barba de Bronze (54-68 d.C). Mas, aqui, parte-se do pressuposto de que, entre outras características, há concomitantemente uma sutil indagação à política de Vargas (1930-1945/1950-1954) e da ditadura militar (1964-84). Além disso, a análise de cunho alegórico também pode ser aplicada

[5] Cf., por exemplo, a entrevista dada a Léo Gilson Ribeiro e Danilo Ucha. In: Dyonelio. *O estado de São Paulo*, 23, agost, 1980, pp. 6-7.

[6] Para mais detalhes sobre o assunto, consultar o livro *Proceso y contenido de la novela hispano-americana* (1976), de Luis Alberto Sánchez.

em outras narrativas do autor gaúcho, tal como no caso de sua tetralogia romanesca, constituída pelos livros *O louco do Cati* (1942), *Desolação* (1944), *Passos perdidos* (1946) e *Nuanças* (1981).

Peculiarmente, suas primeiras narrativas poderiam encaixar-se nos moldes estabelecidos pelo romance de 30[7], cuja premissa básica é um questionamento de cunho social e político que visa problematizar certas discrepâncias do país daquele período. Por exemplo, ao comparar determinadas histórias ficcionais de Dyonelio com as de Graciliano Ramos, percebem-se, nelas, muitas particularidades que as aproximariam com contundência. Ambos foram perseguidos políticos e presos durante o governo Vargas, exatamente após a Intentona Comunista (1935); os dois trazem, em suas produções, um minucioso estudo a respeito da psicologia humana, buscando compreender aquilo que há de mais recôndito no ser; os dois autores problematizam a "pobreza financeira e humana", entre muitas outras especificidades. Por outro lado, muitos romancistas também se valeram dos mecanismos estéticos da alegoria, no contexto ditatorial nacional, para expressar uma crítica contra as incongruências políticas, tal como o fez Jorge Amado, ao escrever o seu livro *O cavaleiro da esperança* (1942), por exemplo. Também poderíamos comparar alguns traços desta e de outras importantes obras com as narrativas de Dyonelio. Contudo, ao constatar que, sobretudo, *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* são romances que podem ser lido sob um viés analítico alegórico e que também problematizam o estudo psicológico de suas personagens, mas que, diferentemente do caso dos outros autores mencionados, não têm praticamente sequer uma fortuna crítica, decidimos concentrar o presente estudo na poética dyoneliana, em especial focalizando essa importante, porém olvidada, trilogia.

[7] No livro *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno destaca o papel exercido pelo romance *Os ratos*, ao comparar esta obra de Dyonelio Machado com narrativas de Cornélio Penna, Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos. Por assim dizer, Bueno ressalta que: "esses quatro autores acabam ocupando posição especial nesta história – e por mais de um motivo. Em primeiro lugar, não se pode deixar de admitir que eles produziram os textos mais bem acabados do período, aqueles que, por justiça, integrariam um cânone de nossa ficção, ou dizendo de outra forma, aqueles que não fariam feio numa abordagem sincrônica. Em segundo lugar, [...] essas obras sintetizam de maneira especialmente feliz os grandes problemas de seu tempo [...]. *Em terceiro lugar, são autores cuja permanência se sente mais fortemente na ficção brasileira posterior...*" (2006, p. 16, grifo nosso). Se, por um lado, Luís Bueno acerta, ao afirmar que *Os ratos* é uma narrativa que representa a perspectiva de cunho social e crítico, em vigorar na década de 30, fazendo, assim, justiça a tal romance; por outro, Bueno peca ao dizer que, junto a Cornélio, Cyro e Graciliano, Dyonelio é um dos autores que mais influenciaram as seguintes gerações. Talvez o autor de *Uma história do romance de 30* desconheça o percurso de outras narrativas de Dyonelio Machado – as quais foram, praticamente, olvidadas pela crítica literária e execradas por algumas editoras nacionais.

II.

Ao analisar as obras de Dyonelio Machado, sobretudo as compostas até a primeira metade do século XX, destaca-se nelas um forte aspecto de desilusão e de melancolia. Por exemplo, esse é especialmente o caso do livro de contos intitulado *Um pobre homem* (1927)[8] e do romance *Os ratos* (1935). Além desses trabalhos artísticos, ainda é razoável introduzir a essa lista – com uma certa ressalva – as narrativas *O louco do Cati* (1942), *Desolação* (1944), *Passos perdidos* (1946) e *Nuanças* (1981), que constituem uma singular tetralogia romanesca, embora também possam ser lidas separadamente. Esses textos podem ser incluídos à primeira fase das obras literárias de Dyonelio, denominada, aqui, por *Uma literatura da desilusão* ou *os textos dyonelianos da desilusão*.

Por intermédio de uma análise do livro de contos *Um pobre homem* – trabalho com o qual o autor estreia sua carreira literária –, percebe-se que, aparentemente, apenas em face das adversidades da "vida", a maioria de seus protagonistas está às voltas com a consternação, a falta e a miséria humana. Nesse sentido, já com essa primeira produção, é possível identificar certa influência dos estudos psicanalíticos, desenvolvidos por Dyonelio durante sua longa carreira médica. Esse traço também revela vestígios do que seria o lúgubre mundo dos personagens o louco[9] do Cati, Maneco Manivela e Naziazeno (os dois primeiros, da citada tetralogia; o último, protagonista de *Os ratos*), no qual, diferentemente do que ocorre em *Deuses econômicos* (1966), *Sol* subterrâneo (1981) e *Prodígios* (1980), o nome de Deus deixa de ser evocado, para dar lugar a outros ídolos do mundo moderno.

As mais expressivas narrativas dyonelianas também estão pautadas pelo tema da viagem ou por um tipo de incansável peregrinação, ora devido a uma fuga da repressiva perseguição policial e política, ora pela necessidade de obter dinheiro ou outros meios de garantir a sobrevivência, ora, enfim, em virtude de algo que nem os personagens nem o narrador sabem exatamente o que é. Uma das principais funções dessa característica, inerente às peripécias literárias, é demarcar as transformações temporais do universo ficcional e, especialmente, as

[8] Para uma análise detalhada dos principais contos de "Um pobre homem", conferir: F. S. dos Santos. *Representação e crítica da decadência no mundo moderno*: Dyonelio Machado e Menotti Del Picchia. (Mestrado em Letras). São Paulo-Assis: Universidade Estadual Paulista, 2008.

[9] Optamos pela grafia do nome do personagem com letras minúsculas para sublinhar a sua metafórica desumanização.

mudanças que emanam daquilo que há de mais profundo no homem, muitas vezes diante da impossibilidade de instaurar a revolução ou ante o fracasso de um ambiente repleto de contradições econômicas, sociais, políticas e religiosas.

Nesse sentido, veremos que se, por um lado, em *Deuses econômicos*, *Sol* subterrâneo e *Prodígios* – considerados por nós como pertencentes a uma segunda fase do trabalho literário do autor gaúcho –, ainda é perceptível a presença de Deus ou dos deuses da Antiguidade; por outro, os livros *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* configuram um ambiente em que deus "está escondido", "oculto", e talvez nem mesmo de longe sonde a trajetória dos personagens. De qualquer forma, assim como ocorre com aquela trilogia, para compreender esta tetralogia romanesca, é necessário considerar que os temas da revolução e do ditatorialismo permeiam *todas as narrativas* de forma muito especial, apesar de distinta. Bem como observa Maria Zenilda Grawunder (uma das maiores estudiosas da obra de Dyonelio Machado), em sua tese doutoral[10], *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*

> são romances que reúnem o drama de Maneco Manivela, *no tempo ficcional 1935-1945*, *na onda de repressão que seguiu a 'intentona' comunista, época da ditadura de Getúlio Vargas no Brasil*. Foram escritos na década de 40, depois de um período em que o escritor [Dyonelio] foi vítima de prisão política e seus textos apenas parcialmente aceitos pela crítica e demais instâncias da Instituição Literária, dominantes nas décadas de 1930 e 1940, no Sul do País.
>
> (Grawunder, 1994, p. 2, grifos nossos)

Maria Zenilda igualmente sublinha o já mencionado e contraditório período que marcou a vida pessoal e a carreira profissional de Dyonelio, em razão da repressão do Estado Novo, sugerindo que o autor deixou de publicar os seus mais importantes textos – tanto devido à censura política, quanto por causa da recusa sofrida por parte de certas instituições literárias, inclusive das editoras da época. Pode-se dizer, portanto, que essas questões políticas afetaram sobremodo o curso e o discurso da maioria das produções artísticas de Dyonelio que, depois disso, permaneceu no ostracismo por um considerável período. De nossa parte, visaremos

[10] Maria Zenilda Grawunder foi uma das pesquisadoras que mais contribuíram para o resgate das publicações, inéditas ou não, das obras de Dyonelio, uma vez que ela teve especial acesso ao acervo pessoal do compositor d'*Os ratos*. Dentre os trabalhos desta estudiosa, podemos destacar: a dissertação de mestrado, intitulada *Curso e discurso da obra de Dyonelio Machado* (1989); a tese de doutorado, *A arte alegórica na literatura brasileira*: a tetralogia opressão e liberdade, de Dyonelio Machado (1994); além da organização dos livros *Memórias de Um pobre Homem* (1990) e *O cheiro de coisa viva*: entrevistas, reflexões dispersas e um romance inédito (1995), os quais contêm artigos, depoimentos, periódicos e outros textos esparsos, publicados por Dyonelio no decorrer de sua carreira política, médica e literária.

constatar que essas particularidades não deixam de estar inerentes ao veio do engajamento crítico que permeia determinadas composições do romancista, que, após a prisão, decidiu indagar com mais ênfase as contradições sociais, políticas e culturais de seu momento histórico.

Numa entrevista, concedida por Dyonelio a Danilo Ucha e a Léo Gilson, em 1980, está destacado o seguinte aspecto referente à análise em torno das características do engajamento do autor d'*Os ratos*:

> A prisão influiu muito na obra posterior de Dyonelio Machado. Tanto em *O louco do Cati* que publicara em 1942, quanto na trilogia iniciada com *Os deuses econômicos*, em 1966, continuada com *Sol subterrâneo* (ainda não publicado[11]) e encerrada, agora, com *Prodígio*s. Outros livros editados na década de 40 não relançados, *Desolação*, e *Os passos perdidos*, também foram influenciados pelo que o autor sofreu na prisão. A situação dos personagens de *Prodígios* é muito semelhante à de Dyonelio Machado em 1935/1937: '*Eu saí da cadeia, dois anos depois, sem culpa formada. A prisão dá material para muitas coisas. Uns fazem memórias – são célebres as de Sílvio Pelico –, mas eu achei melhor utilizar minhas vivências em livros de ficção. Era um crime ter esse material e não utilizá-lo'*. (Ucha & Gilson, 1980, p. 6, grifos nossos)

Nota-se que Ucha e Gilson demarcam um momento fundamental que divide a produção dyoneliana em dois períodos distintos: *antes* e *depois da prisão*. Em todo caso, no que é atinente a uma corrente tradicional dos estudos literários, o problema para esse tipo de composição artística é que muitos pesquisadores e críticos não aceitaram (e talvez ainda não aceitem) a análise comparativa constituída entre certos aspectos que delineiam a vida de um autor e suas obras[12]. Em sentido amplo, principalmente predominante a partir do século XX, a controvérsia em torno de um autor – que trazia traços de sua ideologia política ou de suas experiências de vida

[11] Ou seja, ainda não publicado na época em que essa entrevista foi concedida por Dyonelio Machado.

[12] Pode-se dizer que o famoso texto intitulado "A morte do autor", de Roland Barthes foi uma das principais fontes teóricas que aguçaram essa questão no âmbito literário, ao sublinhar enfaticamente que: "a escrita é neutra, é heterogênea, é oblíqua onde escapa o nosso sujeito, o preto-e-o-branco, onde se *perde toda identidade*, *a começar por aquela mesma do corpo que escreve* [do autor] [...]. Provavelmente sempre acontece assim: desde que um fato é narrado, com certas finalidades intransitivas, e não mais para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente fora de qualquer função que não esteja relacionada ao exercício do símbolo, esta característica se desfaz, *a voz perde sua origem, o autor enfrenta a sua própria morte, a escrita começa*". (1968, p. 61, grifos nossos). Segundo Barthes, o autor não exerceria mais um papel decisivo no que diz respeito ao seu próprio escrito. Isto é, o sentido textual deveria ser encontrado, sobretudo, *na própria obra*. Então, seria o mundo representado pelo e no texto que ofereceria aos seus leitores variadas dimensões interpretativas – e não as correlações entre a obra e o mundo. E, após concluir o seu trabalho, o contrato do escritor com a sua criação não existiria mais. A morte do autor passaria a ser simbólica porque, mesmo tendo o seu nome na capa do livro, priva a obra de uma assinatura – claro que, metaforicamente, ela não pertenceria mais a uma pessoa, mas sim ao mundo da linguagem. Assim concebida, para tal corrente da crítica, a literatura tornar-se-ia irredutível a uma intenção ou a um só tipo de interpretação. Não seria exagero dizer que essa concepção predominou durante o curso da segunda metade do século XX, notadamente nas escolas e nas Faculdades de Letras.

para suas obras – também passava por uma acepção de engajamento. Pois se acreditava que este último era contrário aos princípios segundo os quais literatura não poderia manter relações com a política ou determinadas categorias históricas[13]. Apesar disso, logo depois da publicação de um dos principais textos de Jean-Paul Sartre, ficou cada vez mais difícil balizar essa problemática. E, embora o autor de *Qu'est ce que la littérature?* (1948) tenha sido duramente repreendido, em razão de suas teorias que vinculavam a literatura ao engajamento ou ao conteúdo histórico, ainda é preciso reconhecer a existência de uma vertente literária extremamente crítica que, por meio de uma rígida acepção analítica, ultrapassa vários períodos da História da Literatura, por exemplo. Claro que ao defender o engajamento de certo escritor, pressupõe-se por vezes o estudo da relação entre seu pensamento político e aquilo que está representado em suas obras. No caso de Dyonelio, essa especificidade está vinculada de forma especial a, ao menos, uma parte de suas experiências de vida, mas sobretudo à maneira a partir da qual o tema da prisão, por exemplo, está trabalhado em sua poética. Bem como destaca Maria Grawunder:

> Às vezes passivas, às vezes contrariando o tipo de herói problemático de Lukács e Goldmann, as personagens de Dyonelio, ao se defrontarem com os problemas, têm consciência deles, lutam ou fogem, refugiam-se no sono ou no sonho, mas reagem, sob diferentes formas de manifestações psicológicas, produtos de elaboração humana, na obsessão de conferir significado ao mundo. Quando problematizado, como o animal que se cura lambeando as próprias feridas, o homem imaginado do autor vai encontrar em si mesmo a solução para os seus problemas de confronto com a sociedade. *Esta, como força de pressão e movimentos humanos, não pode ser ignorada, é a presença extratextual nos seus romances, a provocação para a grande metáfora biológica que subjaz,*

[13] Por direcionar uma crítica contra Antonio Candido, especialmente atinente ao seu livro *Formação da literatura brasileira*, Afrânio Coutinho, em sua *Introdução à literatura no Brasil*, dá um bom exemplo do referido embate, ao detectar que: "o conflito, portanto, está bem equacionado. De um lado, a história literária *histórica*; do outro, tentativas de renovação metodológica, de conteúdo estético ou filosófico. De um lado, os métodos históricos e documentais, eruditos e positivos, dominantes no século XIX, para os quais o estudo da literatura deve consistir no exame das condições ou circunstâncias que envolvem a criação das obras literárias, sendo, portanto, uma disciplina histórica, baseada no método histórico, nas noções da historicidade do fato literário e da possibilidade de estabelecer entre os fatos relações de causalidade e condicionamento. Do outro lado, uma reação anti-historicista, que, repelindo a identificação de espírito e natureza que realizara o século XIX, ataca os abusos do método histórico, seja, em certos elementos mais extremados, negando a sua pretensão de explicar de maneira total a obra de arte a partir do conhecimento e explicação de sua gênese no meio histórico, social ou econômico; seja, aprofundando ainda mais a negação, recusando o próprio princípio do método, isto é, a historicidade do fenômeno literário e a possibilidade de estabelecer os nexos de causa e condições. À escolha histórica e ao método histórico, filológico ou erudito, cujo período áureo foi entre 1860 e 1890, opõem-se a escola estética e o método estético artístico" (Coutinho, 2007, pp. 8-9). Poder-se-ia dizer peculiarmente que parte da obra de Dyonelio opõe-se por sua natureza literária a esse "método estético artístico", defendido por Afrânio a despeito das teorias de Candido. De modo geral, talvez isso também explique a recusa das narrativas do escritor gaúcho por parte das editoras da época. Mas, conquanto seja possível identificar nas obras dyonelianas uma forte premissa crítica-social, elas não perdem suas mais contundentes características artísticas.

> *transparece e emerge de sua ficção, onde o homem, pequena parte do todo social, precisa ser e estar bem para que o organismo social se apresente funcionando como corpo organicamente saudável*. Recusado ou perseguido pelo corpo social, o homem tanto pode retornar à sua origem animal, como pode buscar refúgio também no sono, no sonho, no devaneio, no mito, na ficção. Assim, as realidades amargas podem ser transformadas pela reflexão e ação ou elaboradas e sublimadas, *num ponto de convergência entre realidade e ficção, que pode ser representado pela literatura, não como elemento redutor, mas interpretativo*. (Grawunder, 1997, pp. 22-3, grifo nosso)

Nesse sentido, no que tange estritamente ao engajamento presente nos romances de Dyonelio, segundo o destacado por Grawunder, referindo-se, notadamente, à tetralogia do autor, é muito difícil ignorar certa função que o contexto histórico exerce em suas obras ficcionais. De qualquer modo, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, embora tenham sua perspectiva voltada para um longínquo passado, igualmente é possível identificar uma crítica incisiva ao moderno regime de exceção, bem como a forte presença das influências políticas de Dyonelio, só que, aqui, ela é capaz de englobar poética e anacronicamente o Império romano, a Era Vargas, a ditadura militar, etc. Assim, com a análise de cunho alegórico, detectamos que, diferentemente do que ocorre em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, a crítica dyoneliana é *situada a partir de um outro patamar significativo* – que é muito mais vasto, complexo e contundente.

Já na introdução do primeiro livro dessa trilogia, o próprio Dyonelio apenas sugere uma aproximação, constituída, *a priori*, entre o tempo passado (Império romano) e o tempo presente (século XX):

> O passado contamina. Donde, o perigo [...].
>
> O passado do meu romance tem a sua particularidade: acha-se impregnado do presente.
>
> *Faz vinte anos praticamente que o venho acentuando*. Não fosse isso, nenhum interesse teria em reconstruí-lo, pois não cabe a um antípoda dessas eras clássicas usurpar um poder que, de direito, pertence à Erudição – salvo se almejasse atrair para si todo o ridículo que tamanho disparate comporta [...].
>
> Falando à imprensa no Rio de Janeiro, contei que, no intervalo duma década (de 44/45, data dos meus últimos romances, até 54) concebera uma ideia cujas dimensões, além de a tornarem em princípio irrealizável, assumiam um caráter de idolátrica ambição. Não era outra coisa senão apanhar no ar que respiramos os elementos primários de um certo tipo de sincretismo e com eles marchar para uma nova Renascença [...]. Tudo isso no empenho de reconstruir o passado [...]. O fato é que a Antiguidade Clássica acha-se logo aí... É o passado abandonando o seu lugar no tempo, invadindo o presente, com ele se confundindo. Fazendo-se atual, desde que os traços que lhes são comuns não ofereciam outra alternativa. (Machado, 1976, pp. 9-10, grifo nosso)

Percebe-se que as explicações do autor, conquanto possam causar certas controvérsias, *apenas sugerem* um diálogo entre os textos que compõem sua trilogia e seus contextos; contudo, tanto o da Antiguidade, quanto o que compreende de maneira peculiar os períodos em que tais textos foram elaborados ou publicados (1954-1981)[14]. Outro problema constatado por nós é que certos estudiosos comentam essa trilogia, simplesmente, afirmando que ela poderia tecer uma crítica política. Contudo, não explicam em detalhes como isso acontece, reduzindo-a, assim, drasticamente. Na citada apresentação, Dyonelio explica muito bem que sua empreitada foi ambiciosa e decisiva, pois pretendia criar um tipo de sincretismo, sobretudo, a partir de teorias em torno da filosofia, da economia, da religião, da sociologia, etc., remetendo-se ao estilo de composição que vigorava na Antiguidade e no Renascimento. Não por acaso, para terminar a escrita desses três romances, o romancista demorou quase vinte anos.

Em um excelente texto, intitulado *Dyonelio Machado* (1987), o crítico, jornalista e professor Antônio Hohlfeldt tenta sistematizar algumas particularidades fundamentais que norteiam o método de composição poética do escritor gaúcho. Por tal enfoque, segundo Hohlfeldt, para aqueles que desejam conhecer melhor as obras de Dyonelio, seria essencial destacar *a priori* as seguintes premissas que giram em torno delas, mas "desde que tais observações sejam feitas sem preconceitos":

a) São as questões econômicas e as questões psicológicas, em especial a pressão que a sociedade faz, através das regras de conduta, sobre o indivíduo, que explicam todos os comportamentos. Seus contos e romances, neste sentido, são a aplicação e desenvolvimento de tais teses, e formam, assim lidos, um *continuum* extremamente unitário, que se inicia já em *Um pobre homem*, aprofunda-se em *Os ratos*, para ganhar pleno desenvolvimento no bloco de quatro livros que abordam especificamente a questão da prisão-reintegração à sociedade, compostos de *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdido* e *Nuanças*, e o bloco da 'Trilogia da Libertação', com *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, para culminar três estudos de demonologia, magia e mitificação, integrados em *Endiabrados* (incompleto), *Fada* e *Ele vem do Fundão*.

[14] Não por acaso, ao comentar esses três romances, Antônio Hohlfeldt igualmente ressalva que: "seja como for, ao escolher como tema de uma trilogia fatos acontecidos no longínquo ano de 64 depois de Cristo, na Roma de Nero, recém-destruída por fantástico incêndio, não pretendia o escritor absolutamente distanciar-se de seu tempo. Pelo contrário, segundo advertência contida na introdução de seu romance tem a sua particularidade; 'achava-se impregnado do presente'. Verdadeiro '*tour de force'* do escritor, a obra foi recusada por dois diferentes editores, e quando saiu, foi tão mal impressa, que o autor apressou-se a recolher os exemplares editados, comprando mesmo os remanescentes. Não obstante, a obra exigiu-lhe dedicação integral por mais de uma década, compulsando originais gregos e romanos os mais diversos..." (Hohlfeldt, 1987, p. 28). O livro *Deuses econômicos* teve duas edições: a de 1966 e a de 1976. Porém, assim como destaca Hohlfeldt, a primeira versão teve muitos problemas técnicos. Por isso, Dyonelio decidiu tirá-la de circulação. Com efeito, isso também acabou adiando, ainda mais, a publicação definitiva deste primeiro livro da trilogia por nós estudada. Veremos que entre as duas versões há significativas diferenças.

b) Partindo-se da tese de Alfredo Bosi sobre o sentimento de encarceramento que caracterizaria a 'Trilogia da Libertação', devemos considerar que a mesma pede e deve ser estendida a toda a obra de Dyonelio Machado, observando-se o sentimento de opressão que os tabus sociais geram sobre os indivíduos, em especial os mais sensíveis, e que contra isso se revoltam consciente ou inconscientemente, por pensamentos, palavras ou gestos. Em decorrência, o sentimento de culpabilidade e de potencial perseguição que perpassa quase todas as personagens de Dyonelio Machado é o corolário básico da tese. Destaca-se, assim, que toda essa perspectiva pouco tem a ver com a experiência pessoal do escritor em relação à prisão de 1934-1935, cujos episódios serviram de base para uma parte de sua ficção, mas cuja teoria já se achava perfeitamente desenvolvida e sedimentada em seu pensamento, bem antes disso, sendo perceptível inclusive já em alguns contos de *Um pobre homem*. A proximidade do homem com o animal leva-o a comportar-se exatamente como o bicho, quando acuado: reage (Hohlfeldt, 1987, pp. 22-3)

Nota-se que Hohlfeldt aponta algumas categorias que apresentam os principais motes das narrativas de Dyonelio, tais como: as questões de cunho social, psicológico e as características que tendem à animalização dos personagens dyonelianos, bem como as influências da cadeia. De nosso lado, pretendemos reexaminar algumas dessas premissas, como, por exemplo, a representação (ou as influências) das experiências da prisão. Partimos do pressuposto de que, após o processo do trabalho artístico e criativo, elas passam a significar ou ressignificar, entre outras particularidades, *signos esparsos* da própria vida do romancista, traduzidos singularmente em suas produções que versam sobre o tema do cárcere, da revolução ou da perseguição política. Com outras palavras, principalmente com a análise da trilogia, propomos uma leitura que avalie o modo pelo qual certas fontes documentais, históricas, sociológicas, etc., poderiam ser recriadas artisticamente a partir de metáforas, alegorias, símbolos, etc., – os quais delineiam com intensidade alguns dos mais significativos livros do romancista. Assim, ao mesmo tempo, acreditamos que essas narrativas possam apresentar um rico diálogo com o seu contexto, incluindo certos *signos* da vida do autor, em especial referentes a experiências da prisão. Sob tal enfoque, isso não quer dizer que nosso ponto de vista passe por um estudo que pretenda entender as produções de Dyonelio por meio de uma análise genuinamente biográfica, aplicada ao estudo de seus romances.

Por seu turno, ao analisar os textos que Maria Zenilda Grawunder escreveu sobre a obra dyoneliana, sobretudo sua tese de doutoramento, intitulada *A arte alegórica na literatura brasileira* (1994), por vezes observa-se uma defesa da antiga assertiva vanguardista que valorizava com contundência a relação entre *arte* e *vida*. É nesse sentido que Grawunder frequentemente destaca que

> [...] Essas situações e acontecimentos coincidem e culminam com a *via crucis* de Dyonelio Machado e funcionam como o fundo histórico da alegoria. *Os fatos reais que o envolveram e os sentimentos 'experienciados' forneceram matéria para os textos escritos na década de 40*, apesar de a edição de *Nuanças* ocorrer só em 1981, por questões editoriais. *Sublimação da angústia*, dirá Dyonelio Machado psiquiatra, referindo-se às narrativas dramáticas que constituem a alegoria aqui estudada. A dura realidade política, resultado da ditadura da época, se organiza na constelação dos fatos do texto e o confronto entre o discurso de vida, sua poética, e a linha filosófica sócio institucional da sua época, mostrando a dificuldade de relacionamento do autor com o público, *abrem caminho para a leitura dos textos como emblemas políticos e de vanguarda, pelo conteúdo e sentido alegórico*. Pode-se verificar o fundo histórico-político, também como temática espaço-temporal do diálogo de oposições *Eu/Outro, na política e na literatura, inseparáveis no ideário de vida do escritor e a forte permeação de elementos autobiográficos em várias constelações textuais.*
>
> (Grawunder, 1994, p. 231, grifos nossos)

Bem que Grawunder pretenda aprofundar o exame da alegoria nas obras *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, partindo de certas observações do contexto em que foram compostas, ela tende a modificar a sua perspectiva por causa de vários fatores:

> No conjunto, no jogo dos elementos simbólicos, a contraposição do fantástico e do realista, do psíquico e do racional, do mito e da História no interior do mesmo discurso, mesmo que inconsciência no momento da enunciação, *mostra o dilema da literatura de Dyonelio Machado* [...] De outro lado, *mais do que metáfora da vida, os relatos conjugam a alegoria da aventura intelectual de um grupo de idealistas que, na década de 1930-1940*, num período de opressão política, em busca de novas formas e espaços libertários para o trânsito das ideias. *Na experiência de escritor, mais do que na experiência política,* a alegoria comunica que a literatura pode burlar as repressões eventuais da História. Apresentando-se como enigma ficcional, o espaço de mediação ideal para os elementos sonegados da História dialogam com o leitor.
>
> (idem, 1994, p. 159)

Uma leitura atenta da tese de Grawunder destaca que frequentemente a autora tenta explicar as obras de Dyonelio, valorizando determinadas experiências políticas. No entanto, por vezes, sua tendência é mudar de opinião a respeito disso – o que fornece um tom meio paradoxal às suas observações[15]. Assim, no discurso de Grawunder, percebemos uma certa hesitação que talvez passe pelas seguintes constatações: por um lado, a tentativa de validar as obras de

[15] Nesse sentido, logo no começo de sua análise das obras *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, Grawunder ressalta que "a partir desse ponto de vista, procuramos interpretar a obra de Dyonelio, *à luz das relações do escritor com sua época*, sem cair no impressionismo, psicologismo ou sociologismo, mas seguindo uma concepção poética de G. Tarde [...] de que nada é mais intimamente inerente a um livro do que a sua data"... (Grawunder, 1997, pp. 21-2, grifo nosso). O problema é que se torna muito difícil estudar as relações do escritor com sua época, sem recorrer aos estudos econômicos, sociológicos, etc.

Dyonelio Machado como uma "literatura autêntica", isto é, considerando-a como uma arte que se sustenta por si só, por mais que traga (em si mesma) certas correlações contextuais: sociopolíticas e socioeconômicas, por exemplo; por outro, concomitantemente, Grawunder sabe que afirmar que a produção do romancista é extremamente política seria muito perigoso, uma vez que lhe retiraria parte de seu *estatuto ficcional*. Contudo, o problema é que a característica que torna a obra de Dyonelio Machado muito especial é justamente sua mensagem que a transforma numa literatura da *contracorrente*, isto é, profundamente crítica e provocadora.

Isso não quer dizer que devemos considerar que as composições dyonelianas não tenham alguns traços problemáticos e, até mesmo, incoerentes. Não obstante, a partir de uma análise rigorosa, é possível constatar que, mesmo que as produções literárias do autor dialoguem com a política, a religião, a economia, entre outros temas considerados como extraliterários, por exemplo, *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* não deixam de representar uma veemente crítica às contradições da época em que foram compostos, ao mesmo tempo em que é possível destacar, neles, os mecanismos estéticos e literários que lhes garantem um expressivo cunho artístico-literário. Logo, não temos dúvidas de que essas obras admitem outras leituras distintas, inclusive aquelas que primam pela imanência textual. De qualquer modo, neste trabalho, o nosso objetivo principal é ressaltar nelas uma vertente crítica, reciprocamente aprofundando o estuda da alegoria – também concebida como ferramenta interpretativa.

III.

No texto "Narrativa histórica e narrativa ficcional", Benedito Nunes mapeia o impasse entre História e ficção, sobretudo ao sistematizar algumas questões que servem para introduzir certos aspectos fundamentais acerca de nossa análise a respeito de algumas obras de Dyonelio Machado. Há muito tempo, consideraram História e ficção como formas de escritas distintas e, até mesmo, completamente desvinculadas. Elaborada por meio de documentos e, por consequência, selando um pacto com a "verdade", sobretudo a partir do século XIX, a primeira consagrou-se pelo prisma cientificista, delimitado como um gênero de escrita que faz parte da investigação da "realidade", com toda a sua carga "objetiva". De seu lado, compreendida como uma espécie de simulacro ou como uma forma de expressão autônoma, a segunda não podia ser confundida com a primeira categoria, visto que ela [a ficção] estaria direcionada exclusivamente

ao campo do "irreal" ou do "imaginário". Não obstante, especialmente com a análise dos livros *Temps et Récit* e *La métaphore vive*, de Paul Ricœur, Benedito Nunes ressalta que

> essa linha divisória, que acentua a dissimetria entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, anula-se pela natureza desse *passado reconstruído*, quando se dá à expressão o seu peso ontológico de reconstrução de uma realidade que não mais existe, que já deixou de ser. Desse ponto de vista, a 'realidade histórica' é tão *sui generis* quanto a 'irrealidade' da Ficção. Nesta, os acontecimentos inventados, formando um mundo fictício, escapam a qualquer espécie de confirmação empírica. Naquela, os dados empíricos (documentos), signos de um mundo que foi real, remetem a acontecimentos passados, conhecidos por inferência, e que só se confirmam, fora de toda comprovação empírica, pela reconstrução desse mesmo mundo (Nunes, 1989, p. 32)

Mesmo contestados, muitos teóricos da escrita da história, como, por exemplo, Hayden White, admitem que a fiel reconstrução documental ou "verídica" do passado não está isenta de ser contaminada pela imaginação, pois ela é elaborada a partir do enredo – o que também inclui: metáforas, paradoxos, metonímias, entre outras especificidades. Isso porque a ficção, considerada "como 'recriação artística dos fatos, tecnicamente concretizada no drama e no romance [...], permeia o conhecimento histórico'" (idem, 1989, p. 12). Assim, a própria elaboração da narrativa da história, em virtude da impossibilidade de resgatar piamente os acontecimentos do passado (basicamente por causa da longínqua temporalidade que os separa do historiador), aparece imbuída pelo *fictício*. No entanto, é importante destacar que tudo isso não retira do historiador o seu comprometimento com a descrição e análise histórica dos fatos, diferentemente do que acontece com o discurso ficcional – bem como salienta Jacques Le Goff,

> as condições nas quais trabalha o historiador explicam, ademais, por que foi e continua sendo sempre colocado o problema da *objetividade* do historiador. A tomada de consciência da construção do fato histórico, da não-inocência do documento, lançou uma luz reveladora sobre os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico. Mas esta constatação não deve desembocar num ceticismo de fundo a propósito da objetividade histórica e num abandonado da noção de *verdade* em história; *ao contrário, os contínuos êxitos no desmascaramento e na denúncia das mistificações e das falsificações da história permitem um relativo otimismo a esse respeito.*
>
> (Le Goff, 2003, p. 11, grifos nossos)

Com efeito, esses traços objetivos que revelam as mistificações e falsificações da história são imprescindíveis porque, por exemplo, são capazes de denunciar as atrocidades cometidas pelos nazistas ou permitem a pensadores, como Michel Foucault ou Walter Benjamin, reescrever

a história dos esquecidos e dos vencidos, há muito tempo "apagada pelos discursos oficiais". Em síntese, se, por um lado, a partir de certas tendências teóricas, a o modo (ou estilo) como se escrevem os eventos do passado os ficcionaliza e, por outro, a leitura de determinados romances peculiarmente historiciza a ficção, ao passo que ambas são elaboradas pelos elementos que constituem a narrativa e apresentam maneiras "simbólicas de expressão", sabemos que não é possível admitir que a narrativa da história exerça as mesmas funções da narrativa ficcional, ainda que seja possível constatar algumas aproximações entre elas. Por esse motivo, o estudo da alegoria e da estrutura do romance histórico torna-se imprescindível para o presente trabalho. Isso não significa que uma apreciação literária, que pondere a autonomia de determinada obra, não possa ser concomitantemente sistematizada a partir da representação de seu contexto histórico, pois, conforme será observado por nós, ao *refigurá-las esteticamente*, diferente de certos discursos da História, a literatura ressalta que é por excelência *um construto ficcional* – entre outras causas, é isso que também permite a um artista *transgredir* ou *transpor* as dificuldades impostas, por exemplo, pelo método científico, ao mesmo tempo adquirindo ampla *liberdade* para compor as suas narrativas.

No que concerne estritamente ao campo dos estudos literários, algumas das questões apresentadas acima foram delimitadas, no livro intitulado *Romance histórico* (1936-7), por George Lukács, principalmente ao tentar esboçar uma teoria marxista da literatura[16]. Nesse trabalho[17], o filósofo húngaro observa que o romance histórico nasceu no século XIX, no período em que ocorreu a queda de Napoleão e no qual Walter Scott publicou *Waverley* (1814).

Nota-se que o ambiente onde surge esse peculiar molde literário é, por excelência, revolucionário. Uma das funções do romance histórico é tratar da crise ou da decadência sócio-político-cultural da época de seu aparecimento. George Lukács considera Walter Scott como o maior precursor desse tipo de forma narrativa, uma vez que "o que falta ao pretenso romance histórico anterior ao de Scott é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo" (Lukács, 2011, p. 33). De modo geral, os textos que resgatam de maneira literária temas históricos transformaram-se em um gênero capaz de apresentar com certa fidedignidade acontecimentos do passado. Mas o importante a ressaltar aqui é que, num primeiro momento, muitos autores valiam-se desse tipo de

[16] Cf. Ménard, (1972, p. 230).

[17] Cf. Lukács, (2011, p. 33).

construção narrativa a fim de repudiar ou questionar questões em torno de seu próprio presente[18]. Demais, frequentemente com um sentimento saudosista (para o qual as maiores virtudes poderiam ser encontradas outrora), escritores viam na história uma forma eficaz de resgatar os mais importantes assuntos da humanidade e, por assim dizer, pensavam que sua arte seria extremamente valorizada.

Em todo caso, tal perspectiva tinha necessariamente que representar determinado conteúdo social e de mapear a "mentalidade" das pessoas ou da sociedade de uma época. E, em oposição àqueles que consideravam o romance histórico tão-somente como tradicional (seguindo os moldes preestabelecidos por Walter Scott), também há os estudiosos que o identificam como uma narrativa moderna[19] – a qual inclui novos conceitos na relação entre representação literária e acontecimentos do passado. Especificamente, tais categorias são: os romances históricos tradicionais, modernos e pós-modernos. Podemos dizer que a trilogia de Dyonelio Machado está incluída nesta segunda classe, além de reivindicar, para si mesma, a acepção de crítica revolucionária. Mas, se, para certa vertente da crítica, as obras literárias trazem uma relação natural com a história; e se, para uma segunda corrente, a literatura ainda é vista como um "mundo paralelo", como nós deveríamos interpretar as obras de Dyonelio, em meio a este impasse? Desde o fim do século XX, existe uma forte tendência de estudos que tenta valorizar certa concepção de conhecimento muito mais vasta do que determinados métodos de interpretação, pois ela visa unir o saber analítico ao artístico, ou o discurso científico ao discurso literário.

Em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, é possível reconhecer uma das concepções-chave do romance histórico – a qual destaca a gênese dos acontecimentos que foram concebidos como fundamentais para a transição ou evolução de uma sociedade – o que engloba: sua religião, sua política, seus costumes, etc. Isso permite abrir a interpretação, interligando-a aos "monumentos culturais". No geral, trata-se de um modo singular de representar literariamente o passado, mas existe uma tentativa de traduzi-lo a partir de seu "nascimento". Por essa razão, o autor gaúcho escolheu como pano de fundo de seus três livros um momento decisivo da história da humanidade: o da ascensão do Cristianismo, bem como o do declínio do Império romano.

[18] Cf. Ménard, *op. cit*., p. 231.

[19] Além dessas, há uma terceira classe que diz respeito a romances históricos pós-modernos. Para mais detalhes, vide, por exemplo, o excelente livro: *A poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Porém, é necessário sublinhar que, conquanto essa trilogia trabalhe artisticamente com os eventos da Antiguidade, a partir da análise alegórica, o ponto de vista nela predominante é sempre o de uma focalização estética e literária moderna, já que, resgatando a História, o romancista vale-se de meios artísticos para ressuscitá-la, recriá-la, intensificá-la ou até mesmo transgredi-la. Sobretudo no caso de Dyonelio, esses mecanismos garantem-lhe a liberdade de recriar os acontecimentos de outrora e reciprocamente transcendê-los poética e criticamente. Nesse sentido, é importante destacar que, nos romances históricos,

> A consciência histórica revela a própria origem das formações sociais, submissas a uma mudança que as impele para um declínio e, assim, ela [tal consciência] se opõe a um pensamento burguês que ignora a história e tende a cristalizar as formas sociais num tipo de imutabilidade, sendo que em sua atmosfera apenas existe a glorificação ou a defesa da ordem existente[20]. (Ménard, 1972, p. 234)

Pode-se dizer que uma das mais expressivas críticas identificadas nos romances de Dyonelio Machado, não só passa pela concepção de transformação do passado, mas principalmente revela algumas das mais profundas contradições sociais, políticas e culturais do contexto de repressão, escravidão e exploração econômica no decorrer da Era dos Extremos. Em certo sentido, ressalta-se que, notadamente nesse tipo de questionamento histórico-literário, está presente a influência marxista e médica de Dyonelio. Em especial na sua trilogia, veremos como a relação entre o presente e o passado firma o seu engajamento ou o seu compromisso com a sociedade da época, dialogando ou criticando peculiarmente a tradição artístico-literária. Nesse sentido, o estudo da alegoria torna-se importante, porque permite constatar como a revitalização da Antiguidade traz consigo traços esparsos de acontecimentos que também ocorreram no contexto em que as três produções foram elaboradas ou reelaboradas, além de dialogar com o *Novo testamento* – que, relacionado ao *Antigo*, representa o maior e mais expressivo texto alegórico de todos os tempos.

---

[20] « La conscience historique dévoile l'origine historique des formations sociales soumises à un devenir qui les prédestine au déclin, et par là même s'oppose à une pensée bourgeoise qu'ignore délibérément l'histoire et tente de figer les formes sociales en une immuabilité dont l'envers n'est que l'apologie de l'ordre existant ». (Ménard, 1972, p. 234). No decorrer do trabalho, todas as traduções da língua francesa ou da espanhola para o português foram feitas por nós.

IV.

A partir das considerações expostas acima, o presente trabalho tem por objetivo analisar a maneira pela qual é desenvolvida a relação entre história, política e alegoria na tetralogia composta por *O louco do Cati* (1942), *Desolação* (1944), *Passos perdidos* (1946) e *Nuanças* (1981) e, principalmente, na trilogia constituída por *Deuses econômicos* (1966), *Sol subterrâneo* (1981) e *Prodígios* (1980), de Dyonelio Machado[21]. Por extensão, uma de nossas finalidades é identificar como está sistematizada e rearticulada a poética dyoneliana, de modo que seja possível esquematizar, igualmente, o percurso e as transformações pelas quais passaram uma parte significativa de seu projeto estético e artístico.

Em primeiro lugar, para a consecução de nossas hipóteses, por meio de uma apreciação que igualmente se vale da alegoria como método analítico, o propósito é avaliar como os romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* representam uma crítica sutil ou implícita, especialmente, contra a Era Vargas e contra o sistema econômico capitalista; e como essa característica tende a se tornar paulatinamente mais explícita, sobretudo na última narrativa.

Em segundo lugar, nossa apreciação será dirigida ao estudo da trilogia instituída por *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, a fim de verificar de que modo esses romances ampliam e reforçam o questionamento à violência tirânica e ditatorial, acentuando as origens de suas mais remotas contradições sociais, políticas, econômicas e religiosas. Nesse sentido, o intuito é constatar que, num primeiro nível de interpretação, essa trilogia traz uma crítica direta ao despotismo do imperador Nero; e, a partir de um outro patamar significativo, o objetivo é averiguar que existe, ao mesmo tempo, um questionamento implícito, não apenas direcionado à Era Vargas, como também endereçado à ditadura militar e ao imperialismo moderno. Além

[21] Em sua tese, Maria Grawunder destaca essa relação entre literatura, alegoria e história, mas bem diferente do nosso objetivo, voltada especificamente para certas questões do século XX, além de não comparar essa tetralogia com a trilogia de Dyonelio. Ao avaliar os romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, a autora almeja "ampliar o campo de observação dos textos, na perspectiva alegórica que oferece à análise, contra o pano de fundo histórico da primeira metade do século XX no Brasil; b) apresentar, analisar e discutir elementos que podem caracterizar os textos como alegoria e seu caráter de modernidade, progressista, frente à historicidade do segundo quarto deste século, no sul do Brasil. O enfoque supõe a aceitação da ideia de que, nas relações entre Arte e História, os movimentos sociais, historicamente, têm sido responsáveis pela conceituação, manutenção, preservação e transmissão de valores artísticos, entre eles os literários" (Grawunder, 1994, p. 6). Como a nossa análise traz uma comparação entre a trilogia e a tetralogia de Dyonelio, sobretudo na primeira parte de nosso trabalho, entre outras coisas, também propomos uma releitura da tese de Grawunder, pretendendo ampliar, analisar a relação entre alegoria e o próprio pensamento artístico do autor gaúcho.

dessas questões, apuraremos que talvez haja uma indagação (sempre subjacente aos romances) a respeito da coligação entre religião e política que vigorava no Rio Grande do Sul do período histórico em que essa trilogia foi publicada, em especial *ressignificando* impasses atinentes aos Integralistas e à Aliança Nacional Libertadora (ANL), bem como entre comunistas e capitalistas, em meio a outras especificidades que serão exaustivamente analisadas. Assim, nessas três obras de Dyonelio, é possível falar da presença de um texto e de subtextos, à medida que é instaurado um diálogo de cunho intertextual.

Portanto, trata-se de reconhecer a existência, nas citadas narrativas do autor, de uma passagem entre duas formas distintas de crítica alegórica. A primeira (relativa à tetralogia) poderia ser considerada como "menos complexa"; e a segunda (concernente à trilogia), como "muito mais expressiva". Todavia, isso não quer dizer que as obras que envolvem a primeira fase literária do autor sejam consideradas "menos significativas" do que as narrativas que fazem parte da segunda fase de seu pensamento estético-literário, como no caso dos três romances históricos. Nesse sentido, essas constatações preliminares podem ser mais detalhadas por intermédio do seguinte esquema explicativo:

> ***1º Nível de análise alegórica***: em *O louco do Cati* (1942), *Desolação* (1944), *Passos perdidos* (1946) e *Nuanças* (1981), destacam-se diacronicamente críticas implícitas à Era Vargas; em especial em torno das questões que delineiam o contexto em que tais composições foram publicadas ou escritas, em meio a outras especificidades[22].
>
> ***2º Nível de análise alegórica***: em *Deuses econômicos* (1966), *Sol subterrâneo* (1981), *Prodígios* (1980), sublinham-se questionamentos em volta da tirania neroniana, mas, valendo-se do anacronismo como suporte teórico, certa análise permite perceber, também, um sutil julgamento contra Vargas e a coerção propagada pela ditadura militar brasileira, entre outros aspectos. Assim, o objetivo é averiguar como está problematizada e intensificada uma crítica à tirania antiga que atinge, concomitantemente, a repressão moderna. Portanto, diferentemente do primeiro nível, tal peculiaridade está direcionada para mais de um contexto, além de recriar de maneira singular símbolos, ídolos e mitos da Antiguidade ou certas figuras históricas e bíblicas.

Sobretudo com a análise alegórico-comparativa entre os romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, e os livros *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, e buscando identificar a mudança pela qual passam determinados conceitos presentes

[22] Pode-se dizer que, ao analisar somente os romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, Maria Zenilda Grawunder atém-se apenas ao primeiro nível de apreciação.

na criação literária de Dyonelio Machado, procura-se sistematizar, do mesmo modo, uma poética dyoneliana, não apenas do *cárcere*, como também de suas "trágicas consequências" – característica esta que do mesmo modo é detectada através da influência dos "*signos da vida*", deixados esparsamente nas obras do escritor, notadamente depois de suas experiências da prisão. Acreditamos que, assim, será possível avaliar como certas acepções podem se transformar, nessas obras, e como isso está relacionado a uma significativa etapa do projeto estético do autor. De qualquer maneira, antes de começar a nossa empreitada, é importante deixar bem claro que, embora sejam sete narrativas, *elas apresentam apenas duas longas histórias*; e, em virtude da complexidade de tais obras, por vezes é preciso retomar as nossas hipóteses centrais, mesmo que isso pareça repetitivo. Sem dúvida, isso facilitará muito os caminhos pelos quais nossa análise será constituída.

Talvez o presente trabalho seja um dos poucos textos que tentam oferecer um minucioso estudo a respeito dos romances *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, destacando sua afinidade literária entre a reconstrução da Antiguidade com a crítica aos modernos regimes ditatoriais[23]. Isso porque a fortuna crítica, sobretudo concernente a tal trilogia, é ainda muito escassa. Além do artigo de Alfredo Bosi, intitulado "Uma trilogia da libertação" (Apud Machado 1981, pp. 323-8) e do já citado ensaio de Antônio Carlos Hohlfeldt, denominado *Dyonelio Machado* (1987), não encontramos outros ensaios que se debruçassem sobre essa importante trilogia ou que oferecessem uma análise dela detalhada. Sem dúvida, isso também valida a urgente necessidade de resgatar, em especial, essas três produções literárias – praticamente esquecidas pela crítica nacional, por vários motivos que serão pontuados no desenvolvimento de nossa apreciação.

No que diz repeito ao arcabouço teórico de nosso estudo atinente ao símbolo, ao mito e à alegoria, dedicamos dois breves capítulos. Para tanto, sobre a alegoria, mapeamos algumas considerações feitas por Walter Benjamin, em seu clássico estudo *Origem do drama trágico*

[23] Mas mesmo com todas as dificuldades de publicar algumas de suas obras, com o romance *Os ratos*, que, em 1935, já era considerado como uma das narrativas clássicas da literatura brasileira, Dyonelio Machado obteve os Prêmios Machado de Assis e Felipe de Oliveira – este último compartilhou com Graciliano Ramos. Além disso, em 1979, o compositor gaúcho foi agraciado pela Associação Paulista de Críticos do Estado de São Paulo e conseguiu, naquele mesmo ano, ingressar na Academia Rio-Grandense de Letras. Em 1980, ele recebeu o Prêmio Jabuti, porque *Endiabrados* foi concebido como o melhor livro literário daquele ano. Finalmente, em 1985, no ano de sua morte, Dyonelio ainda fora contemplado com um dos principais prêmios da Academia Francesa: a comenda das *Arts et Lettres*, em virtude de uma importante tradução d'*Os ratos*. Por outro lado, é interessante notar que, conquanto alguns trabalhos deste escritor tenham recebido os aqui citados e outros prêmios da crítica, as suas narrativas, apreciadas em conjunto, ao longo de seu percurso, contraditoriamente, não foram muito prestigiadas.

alemão (2004); Angus Fletcher, em seu texto *Alegoría*: teoría de un modo simbólico (2002); Peter Szondi, no livro *Introdução à hermenêutica literária* (1989); Rudolf Wittkower, em sua obra *A alegoría e a migração dos símbolos* (2006); Jéan Pépin, em seu estudo, *Mito e alegoria*: as origens gregas e as contestações judia-cristãs (1958); Armand Strubel, em seu ensaio *Allegoria in factis et allegoria in verbis* (1975); Paul Ricœur, em seus trabalhos *O conflito das interpretações* (1969) e "O símbolo dá o que pensar" (1959); Mircea Eliade, em seu livro *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso (2002) e em seu *Tratado de História das religiões* (2008), entre muitos outros pensadores, cujos textos são analisados, tanto nos capítulos teóricos, quanto no transcorrer do presente trabalho.

Quanto à análise das fontes historiográficas e econômicas da Antiguidade, recorremos, entre outros, a determinadas considerações de Tácito, elaboradas em seus *Anais* (1950) e de Suetônio, feitas em seu clássico livro *A vida dos doze Césares* (2002). Já no que diz respeito ao estudo do contexto histórico ditatorial e econômico, no âmbito nacional, consultamos os livros: *O golpe de 64 e a ditadura militar* (2010), de Júlio José Chiavenato; *Desenvolvimento e crise no Brasil*: história, economia e política de Getúlio Vargas (2003), de Luís Carlos Bresser-Pereira; "Ação e repressão policial num circuito integrado internacionalmente" (1999), de Elizabeth Cancelli; *Repensando o Estado Novo* (1999), organizado por Dulce Pandolfi; a dissertação de mestrado intitulada *A Aliança Libertadora no Rio Grande do Sul* (1989), de Diorge Alceno Konrad; *O manifesto do partido comunista* (2001), de Karl Marx e Friedrich Engels, bem como *O Capital:* crítica da economia política (vol. 1., 1990), de Marx, em meio a muitas outras fontes de análise que versam sobre a política, a economia e a história da repressão em âmbito nacional ou no decorrer geral do século XX.

Como a obra de Dyonelio Machado problematiza, com frequência, determinadas questões que versam sobre a filosofia, a teologia, a economia, a mitologia e a política, a partir de sua própria estrutura, também consideramos que a produção do autor sugere, em si mesma, às vezes, a teoria com a qual ela deve ser analisada. De qualquer modo, para elaborar o presente trabalho, ainda consultamos vários historiadores e teóricos da literatura, bem como ensaios críticos nos quais toda a produção literária de Dyonelio foi analisada, além de teses universitárias, artigos e outras fontes referentes ao tema proposto, com o intuito de procurar estabelecer, igualmente, um diálogo com estudos já produzidos a respeito do pensamento dyoneliano. Nesse sentido, as referências presentes nas notas deste estudo são de extrema relevância. Como exemplo desse

importante e necessário resgate teórico, sobretudo concernente à fortuna crítica do autor, foram analisados textos de Antônio Hohlfeldt, Alfredo Bosi, Maria Zenilda Grawunder, Regina Zilberman, Moisés Vellinho, Rodrigues Till, Mauro Gaglietti, José Paulo Paes, Cyro Martins, Eliane Zagury, Fábio Lucas, Lucie Didido Michalski, Valentin Faciolli, Danilo Ucha, Laury Maciel, Artur Madrugada, Renato Pompeu, Tania Franco Carvalhal e João Gilberto Noll.

Parte I

Do retorno ao mundo mítico à era do esquecimento

A alegoria

Entre a sagração e a dessacralização do mundo

Procure essas coisas, como se procurasse pratas ou tesouros escondidos.

(Provérbios, 2:3)

Felix qui potuit rerum cognoscere causas[24]

(Virgílio)

1.1. O lugar primordial da alegoria

Aqui, entre outros motivos, o estudo da alegoria torna-se muito importante à medida que os romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* tecem uma crítica velada ao Estado Novo, mas, sobretudo, porque *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* recriam ficcionalmente os impasses entre a tirania do imperador Nero e os ideais de liberdade e igualdade, demarcados pelo cristianismo. Com efeito, especialmente para compor estas três narrativas, o psicanalista, político e escritor Dyonelio Machado valeu-se de algumas passagens da *Bíblia*, notadamente destacando os livros do *Novo Testamento*. Não casualmente, minucioso estudioso da filosofia da Antiguidade e da Era Medieval, Dyonelio sabia que a alegoria "ocupa [...] um lugar privilegiado na religião cristã: ela não é somente uma forma de interpretação, ela determina a compreensão da História da Salvação" (Gagnebin, 2009, pp. 32-3). Não é sem motivo que, em volta da "imagem divina", emana uma clássica teoria do simbólico ou do alegórico, que passa pelo crivo de pensadores como: Tertuliano, Orígenes, Santo Agostinho, Santo Tomás de Aquino, o Venerável Beda e Espinosa, entre muito outros. Por meio do estudo da filosofia, da retórica e da teologia, tendo as *Escrituras Sagradas* no centro da discussão, a hermenêutica clássica buscou examinar a problemática em torno da acepção do sentido, visando fornecer-lhe uma explicação geral. Nesse quadro, percebe-se que Deus exerce um papel fundamental, porque é concebido como o principal organizador: seja de todo o universo, seja dos sistemas de interpretações, além de ser o responsável pela ordem histórica e cronológica.

[24] Feliz aquele que pôde penetrar as causas secreta das coisas.

Neste tópico, propomos uma breve avaliação dos conceitos de símbolo, de mito e de alegoria, entre outros, a fim de analisarmos posteriormente a maneira pela qual a citada trilogia de Dyonelio os re-sistematiza e dialoga com a tradição filosófica, religiosa e literária. Em primeiro lugar, procuramos recuperar acepções de alguns dos referidos estudiosos da alegoria, incluindo o comentário de teorias greco-romanas (passando pelos estoicos, Fílon de Alexandria, Aristóteles, Platão, Quintiliano, Cícero, Horácio, etc.). Já no próximo tópico do presente trabalho, investigamos de que forma é estabelecida a moderna reformulação de tais conceitos-chave da hermenêutica (aqui, compreendida como técnica da interpretação), particularmente a partir de uma leitura de Walter Benjamin, mas em especial de Paul Ricœur e de Mircea Eliade. Para tanto, é importante sublinhar que damos especial atenção a mudanças históricas, perceptíveis tanto ao ponto de vista dos antigos filósofos, quanto à perspectiva dos exegetas medievais e dos modernos estudiosos.

1.2. A alegoria paulina: as escrituras, o mundo e o espírito

A célebre expressão paulina (II *Coríntios* 3, 6), segundo a qual "a letra mata, mas o espírito vivifica" ou "a lei escrita produz a morte, mas o espírito de Deus dá a vida", direcionou por muito tempo os moldes da alegoria cristã. Vê-se que *a priori* esta assertiva apontava para uma transformação do sentido literal para o figurado: a letra em si não explicaria o sentido profundo dos livros sagrados; porém, só o sentido espiritual ("o mais nobre da alma") exemplificaria aos fiéis a maneira como achegar-se a Deus. Em princípio, resultando das interpretações das *Escrituras Sagradas*, o conflito entre ambos os sentidos sempre fez parte de teorias em torno da alegoria. Por assim dizer, é importante observar que, em seus primórdios, a hermenêutica cristã valorizava a fusão entre a letra e a história[25]. Sem dúvida, o apóstolo São Paulo é, por excelência, o precursor deste tipo singular de método de alegorização. Não é sem razão que, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, a compreensão de tal sistema torna-se fundamental. Lembrando que, nestas obras, a influência das epístolas de Paulo, a acepção alegórica de Fílon de Alexandria e dos estoicos são muito contundentes, uma vez que também abrem caminho para o exame alegórico do mundo ficcional. Em todo caso, o cristianismo manteve em sua alegoria:

[25] Cf. Paul Ricœur (1988, p. 372).

> Uma relação de semelhança literária com a dos gramáticos, de que Cícero nos diz que 'ela consiste em dizer uma coisa para dar a entender uma outra'. Mas enquanto que a alegoria pagã servia para conciliar os mitos com a filosofia, e, por consequência, reduzi-los enquanto mitos, a alegoria paulina – e as de Tertuliano e de Orígenes que dela dependem – *é inseparável do mistério de Cristo*; estoicismo e platonismo fornecerão apenas uma linguagem, e mesmo uma sobrecarga comprometedora e desviadora.
>
> (Ricœur, 1988, p. 372, grifos nossos)

Nota-se que Ricœur detecta as diferenças e as semelhanças básicas entre quatro tipos de alegorias: a dos retóricos, a cristã, a dos estoicos e a de Platão. Por outro lado, ele separa as acepções de Paulo, Tertuliano e Orígenes das conceituações dos estoicos e de Platão. Para estes últimos, a alegoria ajudaria a desvendar os segredos do mundo mítico, ao mesmo tempo em que demonstraria ao homem o "conhecimento" ou os mecanismos da "razão", enquanto que, segundo as antigas acepções cristãs ou teológicas, a alegoria estaria vinculada aos segredos da criação do mundo ou aos mistérios em volta da emblemática figura de Cristo.

Outra questão essencial, que é levantada pelas doutrinas paulinas, traz à luz a interpretação das *Sagradas Escrituras* em correlação à vida, uma vez que, para o apóstolo São Paulo, elas se completam reciprocamente. Sob tal viés, tem-se também a ideia de deciframento da existência humana a partir da história da ressurreição ou da paixão de Jesus[26]. Trata-se de uma busca que levaria, não só à compreensão dos limites da própria existência, mas principalmente à procura do entendimento de sua transcendência – tentando sondar os mistérios ou enigmas dos segredos entre a morte e a vida. Por esse prisma, os textos bíblicos passariam a significar uma interpretação, não só da história de um indivíduo, mas especialmente do mundo. Ainda segundo Ricœur (1988, pp. 373-4), tal característica transforma-se em hermenêutica "porque a letra serve de fundamento e a exegese é o seu instrumento e também porque os outros sentidos estão em relação com o primeiro [...]. É então que a inteligência da Escritura recruta de algum modo todos os instrumentos de cultura, literários e retóricos, filosóficos e místicos". Aqui, é muito importante enfatizar que há uma tentativa de deslocar os significados literais dos evangelhos, valorizando-os como livros que traduzem ilimitada e plurissignificativamente a história e a cultura da humanidade, e não somente a história da religião. Adiante, consideraremos como método

[26] Cf. Ricœur, *op. cit*., p. 373.

apreciativo essas definições[27] consagradas, notadamente, para analisar *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*.

Para muitos exegetas cristãos, visando reduzir a distância histórico-temporal entre o texto e o seu leitor, uma interpretação alegórica do *Antigo Testamento* pode ser feita a partir da correlação com certas observações do *Novo*. Nesse sentido, um dos exemplos mais mencionados pelos estudiosos é o momento em que, na *Bíblia*, Deus quis provar a fé de Abraão (*Gênesis*, 22), pedindo-lhe que sacrificasse o seu filho Isaac. Nesta história, haveria uma alusão prefigurativa ao próprio sacrifício de Jesus Cristo. Em geral, podemos mencionar as observações de Tomás de Aquino a respeito da *I Carta aos Coríntios*, 10, 11: ele diz que, no *Velho Testamento*, "tudo o que aconteceu tem um significado figurado[28]", já que basicamente as suas narrativas apresentam sentidos duplos: o literal e o espiritual. Principalmente referindo-nos à readaptação moderna destas perspectivas, sobretudo no que diz respeito à (re)elaboração literária do passado, ao analisar a trilogia de Dyonelio, outra hipótese que gostaríamos de destacar aqui é a possibilidade de estabelecer um diálogo que, ao contrário do que geralmente se pensa, tende a valorizar de forma alegórica os anacronismos. Não podemos esquecer que, na hermenêutica teológica cristã ou judaica[29], um dos mais relevantes papéis da alegoria é garantir aos escritos sagrados um tom de atualidade e, ao mesmo tempo, assegurar que esses textos canônicos sejam constantemente disseminados. Dyonelio Machado conhecia bem estas remotas características da alegorização, mas, em suas narrativas, talvez tenha tentado renová-las. É por esse motivo que, para a sua trilogia "romana", o retorno ao passado mítico-poético-religioso é fundamental, além de este exemplificar artisticamente a releitura de certas instâncias culturais, quase esquecidas pela tradição dos séculos XX e XXI.

1.3. Dos mistérios divinos às coisas da vida

Para os estoicos, a "alegoria" era um instrumento científico de investigação de mitos e de textos poéticos. Contudo, é necessário sublinhar que, em suas análises, os mais antigos adeptos desta doutrina filosófica não empregavam o termo por nós conhecido. Por meio de certos

[27] Não retomaremos de forma explícita tais questões, mas elas permeiam com contundência as considerações de nosso trabalho.

[28] Santo Tomás de Aquino, trecho citado por Chydenius (1975, p. 332).

[29] Cf. Peter Szondi (1989, p. 12).

princípios que se aproximavam de uma interpretação alegorizante, para eles, era mais importante procurar aquilo que se vinculava ao deciframento da "natureza" ou da divinização das "realidades físicas[30]", visto que peculiarmente elas regiam o mundo (*kósmos*). Exemplos desse procedimento podem ser encontrados na obra *Da natureza dos deuses*, de Marco Túlio Cícero, na qual este autor visa comprovar a origem das divindades, apresentando-as através de uma transposição dos elementos naturais para o patamar mítico. Comentando a narrativa ciceroniana, alguns estudiosos sublinham[31] que foi devido à relação com as "realidades físicas" que outro tipo de definição de mitologia ganhou espaço, pois sendo os deuses agregados a uma forma humana, os estoicos forneceram ricos materiais às fábulas dos poetas, introduzindo em diversas obras culturais uma gama *sui generis* de crenças e experiências que se tornou imprescindível.

Além de Cícero, outros seguidores desta corrente filosófica (Zenão, Crisipo e Cleanto) refletiram sobre esta técnica de interpretação, segundo a qual a sabedoria pode ser encontrada no mundo físico ou natural. Infelizmente, poucos textos do estoicismo chegaram até nós. Mesmo assim, muitas histórias mitológicas elucidam aquilo que representa o seu "pensamento alegórico", tal como a antiga lenda em que Caelus foi mutilado por seu filho Saturno. Na mitologia romana, Saturno era ao mesmo tempo o deus celestial e terrestre, responsável por gerar e extinguir todas as coisas. Segundo a antiga profecia, um de seus descendentes iria destituí-lo. Por isso, ele decidiu devorar todos os seus filhos. Desde a mitologia grega, Saturno era associado a Cronos, que, de seu lado, traduzia a efemeridade e a inexorabilidade do tempo. Ao relacionar ambas as entidades à interpretação estoica, notamos que "alegoricamente" o tempo (representado por Saturno ou Cronos) destrói sua própria criação (exemplificada pela aniquilação dos próprios filhos[32]). A atmosfera celeste comum aos Deuses, encarregada por criar todas as coisas[33], aparece sobreposta à própria ação humana, afetando-a e direcionando o seu curso. Assim, conforme a concepção estoica, a história dos mitos não deve ser interpretada literalmente porque os seus significados profundos desvendam os mecanismos físicos e naturais: tempo, mar, sol revelam a presença de Saturno, Netuno e Apolo, por exemplo. Tal mecanismo exegético é principalmente constituído por intermédio do estudo da etimologia dos nomes dos deuses gregos e romanos. Para

[30] Cf. Alain Le Boulluec (1975, pp. 301-2).

[31] Vide, por exemplo, Jean Pépin (1958, p. 124).

[32] Para outros detalhes desse mito, consultar Bulfinch (2001, p. 353).

[33] Cf. Jean Pépin, *op. cit.,* p. 126. Ao analisar o mito de Saturno sob o prisma dos estoicos, Pépin observa que, em latim, *Saturnus* significa saturado pelos anos: *saturetur annis*.

análise de *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* é preciso ter em mente essa concepção de alegoria porque, talvez, nessas obras ela seja redimensionada.

Em seu clássico estudo *Mythe et allégorie*: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes (1958, pp. 85, 92), reconhecendo a necessidade de sistematizar melhor o estudo e a história da prática alegórica, Jean Pépin traça a etimologia da palavra *ἀλληγορία* (alegoria), ao verificar que, em antigos textos poéticos ou tratados literários, este vocábulo relativamente era mais recente do que o termo frequentemente mais utilizado pelos gregos: *ὑπόνοια*, cujo sentido primeiro é o de suspeita ou de conjetura. Conforme Pépin, este último mantinha relação entre dois conteúdos de natureza diferente: o primeiro estava correlacionado a um tipo de percepção imediata ou a um dado concreto; o outro, concernente a uma concepção de porvir ou relativo a uma ideia que ultrapassava o mundo sensível. Sob tal perspectiva, para os antigos, o conceito de *ὑπόνοια* passou a ser equivalente à interpretação que buscava pelas "significações ocultas" ou pelos "sentidos subentendidos" (aos textos poéticos, às artes plásticas, aos mitos e particularmente às *Escrituras Sagradas*). Essa relação está bem próxima a certas definições recorrentes de alegoria, mesmo na Modernidade ou no século XX.

Em meio a outros motivos, nota-se que alguns artistas prestigiavam as "significações ocultas", porque elas escapavam de um sentido "óbvio", "exato", "unilateral", à medida que sugeriam outra leitura que ia além da literal. Ademais, bem como observa Antoine Compagnon (2006, p. 57), o jogo que demarcava a transposição entre os significados (figurado e literal) também garantia a atualização de um texto antigo num novo contexto histórico – sem dúvida, esta é uma eficaz ferramenta de qualquer interpretação alegorizante. Mas, historicamente, o vocabulário alegoria não está apenas vinculado ao sentido literal e sentido figurado.

No período helenista, o qual antecede a Era Cristã, a partir da interpretação dos textos do *Antigo Testamento*[34], o judeu Fílon de Alexandria[35] utilizou, sobretudo, o sentido de *ἀλληγορία* (alegoria), mas por vezes recorrendo à "significação oculta" (*ἡ ἀλληγορία*). Este filósofo reavaliou e ampliou a prática alegórica judaica, grega e especialmente a estoica, ao mesmo tempo

[34] Ou o "Pentateuco": os cincos primeiros livros da *Bíblia*, cuja autoria é atribuída a Moisés. Na tradição judaica, trata-se da "*Torah*".

[35] Para o comentário da alegoria segundo Fílon de Alexandria, recorremos a dois estudos de Jean Pépin: o já citado *Mythe et allégorie* (1958, pp.231-44) e « L'herméneutique ancienne: les mots et les idées », artigo publicado na revista *Poétique*, n. 23, Rhétorique et hermenéutique (1975, pp. 291-300). Além destes textos, recorremos também ao livro *Cuidar do ser*: Fílon e os Terapeutas de Alexandria (2009), de Jean-Yves Leloup, no qual também é traduzido e analisado o livro de Fílon *Os Terapeutas*.

em que sistematizava novas técnicas de exegese. Talvez ele seja o primeiro intérprete a reconhecer, nas *Escrituras*, a distinção entre o sentido literal e o sentido figurado, sendo que este último é, para a teoria filônica, o mais importante, porque está relacionado à iluminação dos elementos mais recônditos do texto. Ao antigo termo grego *hyponoia* (que também expressava a acepção de sentido oculto, subterrâneo), o pensador alexandrino vai sobrepor a expressão *allegoría*: significando a junção entre *allo* (outro, diferente) e *agorein* (dizer, declarar)[36]. Um trecho do trabalho *Legum allegoriae* fornece-nos um esboço de como Fílon sistematiza este conceito: "A sombra de Deus é o seu Logos... Esta sombra, que é por assim dizer uma reprodução, é o arquétipo das outras coisas; pois, da mesma forma que Deus é o modelo da sua imagem..., assim também a imagem vem a ser o modelo de outra coisa[37]". Com efeito, este é um bom exemplo da forma pela qual a alegoria às vezes pode dizer uma coisa para significar outra: *Alleagorein*.

Em seu tratado intitulado *Da vida contemplativa*, Fílon escreve sobre a Comunidade dos Terapeutas[38], observando que, através da contemplação (*theorian*) da vida, estes habitantes dos desertos de Alexandria privilegiam a reflexão transdisciplinar e valorizam a tripartição: corpo, alma e espírito, com intuito de preservar a "ética", a "moral" e determinado ideal de "cura" em torno do ser humano. É importante sublinhar que este "cuidado ou cura" também condiz com o zelo daquilo que não pode ser visto, mas pressentido.

Para tanto, Fílon constata que a interpretação bíblica feita pelos Terapeutas prioriza de modo muito especial a alegoria como prática hermenêutica, pois eles "veem a interpretação literal como símbolo de um universo oculto [que é apenas] revelado pelo sentido alegórico" (Fílon, 2009, p. 44). Aqui, compreende-se que os elementos permanecem ocultos até o momento em que se recorre à técnica alegórica: encarregada pelo desvendamento daquilo que antes estava encoberto pelas palavras. Assim, visando à explicação por meio da análise alegórica do texto, em sentido profundo, os signos da *Bíblia* passam a representar o *Logos* que regeria a própria vida. Se, por um lado, "a terapia" tem como um de seus objetivos cuidar da alma (*psykhé*), por outro, ela também é transformada numa espécie de técnica da interpretação. Por assim dizer, a alegoria

---

[36] Para a etimologia da palavra alegoria, além dos livros de Pépin, conferir também as observações de Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 32); e as reflexões de Antoine Compagnon (2006, pp. 56-9).

[37] Fílon de Alexandria, trecho citado por Jean-Yves Leloup (2009, pp. 96-7).

[38] Do grego *Therapeutes*, segundo Leloup (2009, p. 24), "servir, cuidar, render culto" ou "tratar, sarar".

aparece sobreposta à contemplação (*theorian*) dos segredos mais recônditos da sabedoria[39] e, de certa maneira, justaposta à "Verdade", uma vez que esta não é a aparência dada pelo "superficial", mas é aquilo que lhe está subjacente. Fílon admira os Terapeutas de Alexandria porque, como todos os legítimos filósofos, eles não só refletem sobre determinado assunto, mas se transformam junto com o fluxo do pensamento: tal como a transposição entre o sentido literal para o sentido figurado – a qual demarca a *mudança* entre os significados. Sob o viés de tal acepção alegórica, as *Escrituras* tornam-se um espelho cuja função é revelar tanto os mistérios divinos quanto as coisas do mundo. Fílon termina o seu livro *Terapeutas*, ressalvando que,

> neste sentido invisível, a alma racional começa a contemplar de uma maneira particular as coisas que lhe são familiares, e observa as belezas extraordinárias dos pensamentos que se refletem nas palavras como num espelho. Pela explicação e pela revelação dos símbolos, são os pensamentos desvelados que são colocados à luz, aos olhos daqueles que, com o pouco de memória que têm, podem contemplar as coisas invisíveis através das visíveis.
>
> (Fílon, 2009, pp. 61-2)

Fílon sabia que em certas ocasiões o sentido alegórico é incompleto, pois o filósofo já suspeitava que "a essência divina é para a alma o maior dos bens: apreender a Deus é saber que é inapreensível, vê-lo é ver que é invisível" (Apud Leloup, 2009, p. 83). Ou seja, para salvaguardar a "eternidade divina" em volta do "enigma celestial", alguns segredos devem permanecer ocultos[40]. Não por acaso, refutando-a ou elogiando-a, tanto Orígenes como outros exegetas medievais se debruçaram sobre a teoria filônica, com o objetivo de tecer uma inovadora interpretação do *Antigo Testamento*, já que, depois do messianismo, tornou-se possível relacioná-lo com o *Novo*. Os evangelistas veriam a alegoria como instrumento de técnica de compreensão, pois, para eles, desde os primeiros livros da *Bíblia*, já existia a premonição da vinda de Cristo. Assim, de modo particular, frequentemente os padres da Igreja destacaram a história messiânica, valorizando os enigmas ou mistérios de Jesus (com os seus milagres, morte, ressurreição, etc.) e, às vezes, vinculando-os ao próprio percurso de existência dos fiéis. Com efeito, antecedendo certos preceitos firmados apenas na Era Cristã, uma das mais expressivas mensagens deste *sui generis* sistema interpretativo de Fílon é transpor os símbolos da *Bíblia* para o mundo: bem como

[39] Cf. Fílon, *op. cit.*, p. 58.
[40] É muito importante notar que nessa premissa também está a arbitrariedade da alegoria, a qual, à sua maneira, é destacada por Walter Benjamin. Pois, a partir do momento que os segredos não são totalmente revelados, subtende-se que a alegoria torna-se plurissignificativa.

faria, anos mais tarde, a doutrina paulina ou conforme a teorização do símbolo medieval, principalmente a formulada, no século IV, por Santo Agostinho.

Segundo Peter Szondi (1989, p. 14-5), o quarto livro da obra *Peri archôn* – publicada por Orígenes em torno da primeira metade do século III – é um dos mais importantes tratados sobre a interpretação alegórica. Neste, Orígenes destaca a "doutrina do triplo sentido textual", em particular resgatando, sob um ponto de vista "ético", os métodos alegóricos filônico e paulino ou cristão. Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 32) observa que esta teoria da tripartição já está exposta, a seu modo, nos textos *Fedro* e *A República*, ambos de Platão, mas aqui damos especial atenção à imortalidade ou à eternidade da alma (*psykhé*)[41]. Aludindo às conceituações platônicas, Orígenes constrói os fundamentos de sua teoria, só que sobretudo voltados para interpretação bíblica, de modo a desestabilizar o sentido literal, em relação a três patamares: literal, moral e alegórico ou místico[42]. Conforme esta doutrina, o leitor mais ingênuo somente conseguiria fazer uma interpretação literal, um leitor mediano poderia descobrir o sentido moral, mas apenas o leitor mais arguto poderia ser edificado pela revelação da "lei espiritual", ao desvendar os mistérios mais recônditos das *Sagradas Escrituras*[43]. Sob esse ponto de vista, Orígenes interpreta o seguinte trecho, atribuído ao apóstolo São Paulo: "Para os que são espiritualmente maduros, eu falo da sabedoria. Mas essa não é a sabedoria deste mundo nem daqueles que o governam com poder e que estão perdendo a sua autoridade. Essa é a sabedoria [misteriosa e] secreta de Deus, escondida dos seres humanos, a qual o próprio Deus já havia escolhido para a nossa glória, antes mesmo da criação do mundo" (*I Coríntios* 2, 6-7)[44]. Aqui, para Orígenes, a alegoria traz à luz os mistérios e os enigmas que revelariam ao homem a verdade divina, o conhecimento, a salvação ou, até mesmo, a libertação dos males terrenos. Assim, corpo, alma e espírito representam, respectivamente, os sentidos literal, moral e místico-alegórico. O *sensus spiritualis* ultrapassa a interpretação literal e moral, uma vez que ele traz consigo a "iluminação". Em síntese, os moldes

---

[41] No livro IV, d'*A República* (439a até 441c), Platão divide a organização da alma entre três partes: "racional, irascível e apetitiva" ou, em outros termos, entre: "razão, força e sensibilidade". Em *Fedro* (245-246/253c-e), além de encontramos a tripartição da sistematização do conceito platônico de alma, também há uma defesa da imortalidade anímica.

[42] Cf. Peter Szondi, *op. cit.*, (1989, pp. 14-5).

[43] Cf., por exemplo, Jeanne Marie Gagnebin, *op. cit*., (2009, pp. 32-3).

[44] Para esta citação, fizemos um cotejo entre a tradução brasileira da *Bíblia de Jerusalém* (2008, 5. reimpressão) e a da Sociedade Bíblica do Brasil (1988, 4. ed).

alegóricos de São Paulo, de Fílon e de Orígenes, cada um à sua maneira, sondavam os *mistérios* de Cristo, mas, justamente por serem *enigmas*, sem desvendá-los totalmente.

1.4. "*Allegoria in factis* et *Allegoria in verbis*"

Em seu texto intitulado "*Allegoria in factis* et *Allegoria in verbis*" (1975), a fim de organizar um estudo sistemático do método de alegorização medieval, Armand Strubel reavalia o sentido literário ou histórico e o sentido espiritual ou alegórico, a partir das classificações de Santo Agostinho (354-430) e, particularmente, do Venerável Beda (673-735) e de Santo Tomás de Aquino (1225-74), sublinhando que se, por um lado, a tradicional teoria do símbolo medieval[45] proporciona uma explicação plausível para o fenômeno da significação, por outro, ela não privilegia a questão do sentido figurado. Por este prisma, vejamos sucintamente como Strubel analisa certas obras destes três pensadores.

Por intermédio da revisão que o Venerável Beda faz das teorias de Santo Agostinho, Strubel resgata o conceito de alegoria, delimitando-o em duas categorias: a *allegoria in factis* e a *allegoria in verbis*. A primeira está mais vinculada à interpretação das *Escrituras*, concebidas sob o viés dos "acontecimentos históricos"; já a segunda faz parte da antiga concepção da retórica clássica (Quintiliano, Cícero, Horácio), entendida como ornamentação do discurso ou como um jogo de afinidades entre as palavras[46]. Para organizar essas duas premissas, Strubel está embasado nas seguintes reflexões agostinianas, feitas nos livros *A doutrina cristã* e *A trindade*, respectivamente: *a*) a noção da "alegoria como um tropo[47] pelo qual se diz uma coisa para fazer compreender outra"; *b*) a ideia de que "a alegoria não se encontra nas palavras, mas nos próprios eventos históricos[48]". É possível perceber que ambas as afirmações de Agostinho se complementam, sugerindo que o alegórico já não estaria mais preso ao "sentido literal" ou só visto como ornamento. Tal aspecto influenciará, segundo Strubel[49], o pensamento religioso

[45] Para esse assunto, vide, por exemplo, o texto "La théorie du symbolisme médiéval", de Johan Chydenius, na revista *Poétique*, n. 23, Rhétorique et hermenéutique (1975, pp. 322-41).

[46] Pode-se dizer que, de maneira muito particular, sobretudo essas duas premissas nos auxiliarão na análise das obras de Dyonelio Machado.

[47] Segundo Auerbach: "O tropo é um conceito mais restrito, referindo-se ao uso das palavras e frases num sentido que não é literal" (1997, p. 24).

[48] Santo Agostinho, *A doutrina cristã* e *A trindade*, citados por Strubel, *op. cit*., 346-7.

[49] Cf. Strubel, *op. cit.*, p. 346.

posterior, pois os exegetas passarão a reconhecer outros sistemas interpretativos dos textos bíblicos. Não obstante, é preciso frisar que, para compor ambas as assertivas citadas acima, Santo Agostinho estava, peculiarmente, embasado nas teorias de outros filósofos ou hermeneutas da Antiguidade.

Em geral, para os exegetas medievais, Deus é o criador uno e primordial e, por consequência, Ele é a medida e simboliza todas as coisas, pois, conforme Santo Agostinho[50], "não é somente a autoridade dos livros sagrados que nos ensina a sua existência, mas todo o universo a nossa volta, do qual nós mesmos fazemos parte, proclama que ele foi concebido por um Autor Supremo[51]". Uma vez que já existia antes de todas as coisas e de todos os seres, somente Deus é superior aos seus próprios critérios de criação. É também por essa razão que, principalmente na Era Medieval, a função da hermenêutica bíblica passaria a centralizar o seu trabalho no deciframento dos signos divinos, mas (segundo a teorização da *allegoria in factis*) revelados em relação a certos eventos sacros desencadeados cronologicamente, tal como no momento em que "a cidade de Jerusalém passou a representar de maneira alegórica a Igreja de Cristo[52]". Por assim dizer, por deslocar os símbolos da *Bíblia* para o contexto em que cada um de seus livros foi composto, esta correlação entre sentido figurado e episódios sagrados tornava-se o maior campo de atuação deste tipo de alegorização[53].

Por sua vez, a *allegoria in verbis* demanda uma relação intratextual ou imagética, sem pré-requisitos temporais ou contextuais, preservando em si mesma os elementos que deverão ser decodificados por determinado intérprete. Strubel (1975, p. 351) fornece um exemplo deste tipo de teorização alegórica, ao mencionar a relação feita na *Bíblia* entre a "raiz", o "caule" e a "flor", observando que são reciprocamente metáforas da linhagem de "David", da "Virgem" e de "Cristo". Nota-se um deslocamento do sentido "próprio" da palavra "raiz", que paulatinamente passa a ter outros significados: "Jesus" ou a "Virgem". No entanto, é por causa da correlação

[50] Para outros exemplos, checar também os capítulos de Santo Agostinho "O conjunto da criação" e "A matéria e a forma do universo", In:____. *Confissões* (1999, pp. 412-3). [Os pensadores].

[51] Santo Agostinho, *A trindade*, trecho citado por Strubel, *op. cit*., 346.

[52] Cf. Strubel, *op. cit.*, p. 351.

[53] Strubel explica que (1975, p. 350), "em todos os exemplos da *allegoria in factis*, um evento é produzido 'antes' do outro [...]. O que vem 'antes' é um signo premonitório, que somente apresenta a sua significação junto à plena realização com aquilo que está adiante, e os dois momentos [a fusão que demarca o sentido alegórico] são resultantes da vontade divina. Sendo assim, todos os sentidos provêm de Deus, que [sob tal perspectiva] é o responsável por explicar o primeiro signo pelo segundo".

mútua dos três primeiros termos (“raiz”, “caule”, “flor”) que se tem a analogia completa (“ascendência de Davi”, “Virgem” e “Cristo”). E, conforme Strubel, não é preciso valorizar a ordem do processo natural: a flor crescendo de um caule que, por sua vez, sai de uma raiz. Nesse sentido, a *allegoria in verbis* não deixa de representar uma das mais tradicionais definições de alegoria: ela apresenta uma coisa, no caso os elementos que formam uma flor, a fim de significar outra: o nascimento de Cristo[54]. Nesse ponto, destaca-se a correlação que configura uma “imagem fictícia”, estabelecida de forma ocasional, ao contrário do primeiro procedimento alegórico, que requer certa relação com a vontade divina e, necessariamente, depende da comparação com o que ocorreu em determinado contexto histórico. Sendo Deus o autor do mundo, criador de todas as coisas e ordenador das categorias temporais e atemporais, somente Ele é capaz de transformar coisas em símbolos de outras coisas[55].

Em suma, além de ser prefigurativa, a *allegoria in factis* provém de Deus, enquanto a *allegoria in verbis* é fruto da imaginação do homem, que a utiliza por meio das técnicas de composição artística.

A partir das observações expostas acima, Strubel afirma que posteriormente todos os tratados religiosos medievais seguiriam estes dois métodos interpretativos, só que valorizando com exclusividade a *allegoria in factis*[56], visto que, para os exegetas da época, a *allegoria in verbis* não dependia de analogias extratextuais (ou de referenciais histórico-religiosos), excluindo, de antemão, o sentido espiritual. Nesse ponto, Strubel (1975, p. 355) grifa a “diferença radical de *status* destas duas formas de simbolismo e a primazia absoluta da *allegoria in factis*, obra direta de Deus, que exclui de seu campo a simbolização retórica ou poética, reduzindo-a aos limites do tropo”. É por essa razão que, para certos religiosos desse período, o verdadeiro sentido alegórico derivava excepcionalmente de Deus, uma vez que as obras compostas pelos homens, incluindo as ficcionais, não conseguiriam ultrapassar, nem mesmo, os níveis básicos de Criação.

---

[54] No livro *De l’orateur* (1930, p. 166), Cícero diz que o “procedimento alegórico” « se trouve dans un groupe de mots formant un tout, qui semblent dire une chose et en font comprendre une autre » ; traduzindo literalmente : “encontra-se em um grupo de palavras formando um todo, que parecem dizer uma coisa, mas fazem compreender uma outra”

[55] Cf. Strubel, *op. cit*., p. 354.

[56] Como um dos exemplos dessa valorização, Strubel (1975, p. 354) cita o seguinte trecho do prólogo intitulado “Breviloqium”, de Bonaventure: «Dieu ne parle pas seulement par des paroles, mais aussi pas de faits [...]. Donc, dans l’Écriture donnée par Dieu, non seulement les mots doivent avoir un sens, mais aussi les faits». “Deus não fala somente por meio de palavras, mas também pelos fatos [...]. Portanto, na Escritura dada por Deus, não apenas as palavras devem ter um sentido, mas também os fatos”.

Tais constatações derivam das reformulações teóricas de Santo Tomás de Aquino, para quem todo o conhecimento humano estava limitado ao sentido literal[57], pois, segundo o seu ponto de vista, só a sabedoria contida na *Bíblia*[58] representava, com contundência, o verdadeiro sentido alegórico ou espiritual, vinculados àquilo que antes Beda denominou de *allegoria in factis*. Por conta disso, Strubel ressalta que

> o sistema de Santo Tomás de Aquino apresenta uma teoria total e coerente da interpretação, mas apenas deixa para a criação literária um espaço muito reduzido: aquele do sentido literal figurado (*allegoria in verbis*), e exprime a ideia da superioridade absoluta da arte divina. A estética escolástica, influenciada por esta relação, somente se atém a uma obra de arte*: a da alegoria divina*. Por sua característica totalizante, e mesmo totalitária, pela sua situação de força, ela obriga certos escritores medievais a se explicar diante dela, aceitando-a, permanecendo em seus limites..., (ao contribuir com a celebração divina), ou recusando-a, como Dante..., *reivindicando para a obra profana uma verdade da mesma ordem que aquela da 'alegoria dos teólogos'* (Strubel, 1975, p. 356, grifos nossos)

É preciso enfatizar que, para Tomás de Aquino, o sentido figurado (metafórico, simbólico, etc.) não está mais correlacionado ao sentido espiritual. De certa forma, por intermédio da leitura que Strubel faz destes três exegetas, percebe-se o deslocamento histórico do antigo significado da palavra grega *ὑπόνοια* (no sentido primeiro: de suspeita, de conjetura) ou a acepção em torno do mistério, apresentados, à sua maneira, por Fílon de Alexandria, pelo apóstolo São Paulo, por Tertuliano, por Orígenes, entre outros. Com outras palavras, por causa da busca racional daquilo que, em princípio, não seria logicamente compreendido, o *enigma* tende a esvaecer. Em contrapartida, com a *Divina Comédia*, Dante vai fundir de modo bastante peculiar as conceituações básicas de alegoria (*in factis*, *in verbis*, dentre outras), reivindicando novamente para "a obra de arte profana" o sentido espiritual ou equivalente, transformando-os simplesmente em alegoria. Para nós, entre outros motivos, o artigo de Armand Strubel é importante porque revela como os conceitos de interpretação, de obra de arte – ou até mesmo as normas que

[57] Para Santo Tomás de Aquino, basicamente o sentido literal é aquele expresso por letras ou pelas palavras proferidas ou compostas *apenas* por seres humanos. Em decorrência disso, há uma divisão entre sentido literal próprio e sentido literal figurado. Este último corresponde a *allegoria in verbis*, que, no sistema de Aquino, era a única inerente ao processo de criação poética. Lembrando que tanto "a verdade" quanto o sentido espiritual só poderiam ser encontrados na *Bíblia* e revelados pela "alegoria dos acontecimentos" (*allegoria in factis*).

[58] Cf. Strubel, *op. cit*., pp. 355-6.

direcionam análises textuais – passam por certos processos de transformação histórica[59], sugerindo, portanto, a maneira pela qual Dyonelio Machado poderia dialogar com os conceitos de *Allegoria in factis* e de *Allegoria in verbis*, tanto para compor sua tetralogia, quanto para escrever sua trilogia.

1.5. Alegoria e transformação dos sentidos

O texto de Armand Strubel não deixa de apontar, de maneira peculiar, para um conflito entre as interpretações que seguiam as tendências da Escolástica, sobretudo representada por Santo Tomás de Aquino, *versus* os mecanismos da retórica clássica, embora entre as duas vertentes exegéticas existam certas semelhanças. Mas, a partir de sua pesquisa, Strubel destaca com exclusividade as acepções ortodoxas, para as quais a interpretação das *Escrituras*, revestida pelo pensamento medieval, seguia necessariamente uma via única e verdadeira. De qualquer modo, para os antigos gregos e romanos, sob o *sensus litteralis* subjaz outro sentido: *allo-agorein*, o qual impede de gerar a ilusão de um aspecto unidimensional do texto. Com a concepção de Fílon de Alexandria, percebemos que Deus é a única entidade que não pode ser "usada", mas sobretudo deve ser sentida. Por sua vez, para Orígenes, nos recônditos de qualquer versículo da *Bíblia*, repousava o sentido místico-alegórico. Aqui, a reflexão sobre a Palavra Divina requer, de antemão, pressupostos simbólicos, metafóricos, alegóricos, etc., que não sejam, portanto, racionalizados.

Com o Renascimento, houve um retorno teórico-filosófico à Antiguidade greco-romana, de modo a renovar os preceitos da Idade Média. Aos poucos, Deus deixou de ser a medida de todas as coisas e cada vez mais ressurgia o debate sobre as obras de autores como Homero, Platão, Aristóteles, Ovídio, Virgílio, entre muitos outros. Por outro lado, esta mesma volta às origens míticas também descaracterizou, de modo geral, a antiga função alegórica. Com a ascensão da crítica contra o poder da Igreja Católica, estabeleceu-se a Reforma Protestante, especialmente fundamentada pelos ideais de Lutero (1483-1536). Este defendia uma leitura literal da *Bíblia*, uma vez que, para ele, não seria mais preciso haver intermediários para revelar a

[59] Para outros detalhes sobre a transformação da perspectiva histórica, conferir Peter Szondi, *op. cit*., p. 9.

Palavra Divina. Nesse sentido, a sua tradução das *Sagradas Escrituras*[60] valorizava excessivamente o sentido literal. Posteriormente, na mesma linha de julgamento da alegoria, ao publicar o *Tratado teológico-político* (1670), Espinosa defendeu uma leitura que considerasse os textos bíblicos como documentos históricos, consequentemente valorizando os contextos nos quais cada livro sagrado foi composto.

Em decorrência de tudo isso, bem como pondera Antoine Compagnon (2006, p. 58), "a filologia aplicada aos textos sagrados, depois a todos os textos, visa essencialmente prevenir o anacronismo exegético, fazer prevalecer a razão contra a autoridade e a tradição. Segundo a boa filologia, a alegoria cristã dos Antigos é ilegítima". Por estranho que pareça, a alegoria perdeu o seu espaço, visto que, em face das interpretações eficazes ou científicas, ela deixou de fornecer um "método confiável".

No contexto mais moderno, a arbitrariedade entre sentido literal e figurado, antes tão valorizada, passou a ser alvo de vários filósofos, linguistas e críticos, como no caso do romantismo alemão (1797-1815). Só para mencionar mais um exemplo –, o clássico debate sobre os conceitos de símbolo e alegoria, iniciado pelas definições de Goethe[61], ainda pretendia descaracterizar a função interpretativa alegórica. Basicamente toda a controvérsia girava em volta do particular (que representava a alegoria) e do geral (sobreposto a certa concepção de símbolo); no entanto, somente este último exprimia espontaneamente o universal na beleza e na força poética do *particular*, enquanto o sentido alegórico dificultosamente era constituído do particular para *o geral*. Com outras palavras, sob a perspectiva do autor do *Fausto*, ao passo que o símbolo fundia sentido literal e figurado, a alegoria tendia a afastá-los completamente[62]

***

Enfim, é importante ressaltar que as conceituações de alegoria, expostas neste tópico, são sistematizadas, principalmente, a partir do campo de estudo religioso ou teológico. Nesse sentido, acreditamos que, para constituir a análise das produções de Dyonelio Machado, sobretudo a apreciação de sua trilogia, a teorização da alegoria nos moldes de Fílon de Alexandria, da

[60] Cf., entre outros, Jeanne Marie Gagnebin, *op. cit*, p. 33.

[61] Cf. Angus Fletcher (2002, pp. 21-2).

[62] Cf., também Jeanne Marie Gagnebin, , *op. cit.*, p. 34.

acepção cristã (representada, posteriormente, por São Paulo, Orígenes, Tertuliano, Santo Agostinho, etc.) e, especialmente, as concepções em torno da *Allegoria in factis* e da *Allegoria in verbis* – todas elas tornam-se imprescindíveis. De certa forma, notadamente *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* não dialogam somente com aspectos da exegese ou da hermenêutica antiga e medieval, mas também tendem a dessacralizá-los ficcional e historicamente. O autor gaúcho sabia muito bem que, entre os seus inúmeros mecanismos, a alegoria também apresenta

> *uma interpretação anacrônica do passado, uma leitura do antigo, segundo o modelo do novo*, um ato hermenêutico de apropriação: à intenção antiga ela substitui a dos leitores. A exegese tipológica da Bíblia – a leitura do Antigo Testamento como se fosse o anúncio do Novo testamento – permanece o protótipo da interpretação por anacronismo, ou ainda, a descoberta de profecias do Cristo em Homero, Virgílio e Ovídio, como as apreendemos ao longo da Idade Média. A alegoria é um instrumento todo poderoso para inferir um sentido novo num texto antigo. (Compagnon, 2006, p. 57)

Ao considerar essa leitura anacrônica e crítica do passado, ao mesmo tempo é preciso entender que, quanto mais uma obra alegórica distancia-se do seu contexto original, fica muito difícil detectar qualquer tipo de intenção autoral. Isso ocorre porque é o leitor que reconstrói as significações do texto, dando-lhes outros sentidos: "um sentido oculto, espiritual, figurativo, um sentido que convém atualmente" (*idem*, *ibidem*, p. 56). Assim, a própria caraterística alegórica transforma o conteúdo da narrativa contínua e criticamente. Sem dúvida, isso também garante o estatuto ficcional às produções literárias de Dyonelio[63]. Finalmente, tendo apresentado determinadas questões que permeiam certos conceitos de alegoria, fundamentais para a apreciação das obras dyonelianas, no próximo tópico, avaliaremos como Ricœur e Eliade revisam a questão em volta da alegorização, do símbolo e do mito, para, em seguida, analisarmos os romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças.*

[63] Aqui, resgatamos a alegoria em seu duplo sentido, tal como foi exposto por Armand Strubel, isto é, a dos "acontecimentos históricos" e a da "palavra ou do verbo". Por essa razão, a alegoria não é compreendida apenas como uma ferramenta linguística, mas ela tem a capacidade de revelar as contradições sociais, políticas e culturais, problematizadas pelas obras de Dyonelio Machado.

O embate simbólico

> *Il aura donc fallu déplacer et complexifier les choses, requestionner ce que 'sujet', 'signification', 'allégorie' ou 'source' peuvent, au fond, vouloir dire pour un historien de l'art*. (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*)
>
> *O homem experimenta periodicamente a necessidade de recuperar – nem que seja pelo tempo de um relâmpago – a condição da humanidade perfeita, na qual os sexos coexistiam como coexistem, a par de todas as outras qualidades e de todos outros atributos, na divindade*.
>
> (*Tratado de História das Religiões*, Mircea Eliade)
>
> *Toda a psicanálise me fala de objetos perdidos a serem reencontrados simbolicamente... Devemos perder o ego* (moi) *para reencontrarmos o eu* (je).
>
> *A ordem progressiva dos símbolos não é exterior à ordem regressiva dos fantasmas; ao mergulhar nas mitologias arcaicas do inconsciente, novos signos do sagrado se erguem.*
>
> (*O conflito das interpretações*, Paul Ricœur)

2.1. O confronto entre símbolos da religião e da cultura

Em boa parte de seus textos, especialmente por meio do impasse com "os três grandes mestres da suspeita[64]" – Marx, Nietzsche e Freud –, Paul Ricœur examina o pensamento de escritores contemporâneos ou reavalia certas teorias que versam sobre a tradição, seja a literária e religiosa ou a filosófica e psicanalítica, por exemplo. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 163), a obra ricœuriana pode ser considerada como uma "tentativa de uma *hermenêutica do si pelo desvio necessário dos significados da cultura*". Especificamente no trabalho intitulado "Le symbole donne à penser" (1959) e nos textos "Hermenêutica dos símbolos e reflexão filosófica I e II", estes últimos publicados em *O conflito das interpretações* (1969), Ricœur faz uma revisão dos conceitos de símbolo, mito e alegoria, criticando com veemência principalmente as concepções de Mircea Eliade, expostas no *Tratado de história das religiões* (1949) e no livro *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso (1952). Sob tal enfoque, está centralizado, principalmente em seus primeiros escritos sobre o assunto, o embate ricœuriano com alguns elementos-chave da fenomenologia da religião.

[64] Cf. Paul Ricœur (1988, p. 325).

A partir desse quadro, esta parte do trabalho apresenta uma análise a respeito dos conceitos de símbolo, mito, alegoria e desmitologização, de Ricœur e de Eliade, a fim de sobrepô-los à interpretação alegórica, de forma a salientar seus aspectos críticos e inventivos. Nesse sentido, valorizaremos as perspectivas desses autores, considerando-as como diálogos teóricos que se complementam, mas principalmente destacando os *seus embates*. Isso porque, ao mesmo tempo em que Ricœur firma um questionamento às acepções de Eliade, os pontos de vista de ambos ficam mais ricos.

Porém, antes de passarmos à análise das obras dos dois filósofos mencionados acima, é preciso ficar bem claro que Paul Ricœur inicialmente resgata um dos modelos sugeridos pela fenomenologia da religião, especialmente o proposto por Mircea Eliade, para posteriormente elaborar e reelaborar[65] a sua conceituação de símbolo e de interpretação. Por isso, de certo modo, tais teorias se completam, e não são excludentes. Ademais, parte-se do pressuposto de que, para compreender melhor a obra de Ricœur, é necessário entender o que ele define como símbolo e averiguar a função que o intérprete deve exercer na "era do esquecimento".

2.2. Ricœur e o papel da hermenêutica moderna

Por meio da revisão de temas mais atuais, os trabalhos elaborados por Ricœur, durante as décadas de 60 e 70[66], destacam o humanismo metafísico – concernente a uma das fases de Heidegger – e avalia o estruturalismo linguístico ou antropológico, não deixando de discutir, ainda, certa corrente da psicanálise que é composta pelos moldes lacanianos. Por outro lado, podemos sublinhar, de forma muito particular, o debate com as ciências humanas e a filosofia, especialmente no que diz respeito à desconfiança do autor de *La métaphore vive* em torno da clássica crença racionalista de soberania ou de autonomia do ser humano (Descartes e Kant), segundo a qual almejava garantir ao sujeito a possibilidade de encontrar o conhecimento *em si mesmo* – reduzindo-o, portanto, ao mundo de sua própria consciência. Em certo sentido, buscava-se um método preciso e eficaz para constituir uma "livre e independente" reflexão filosófica.

---

[65] Ao analisar os trabalhos de Ricœur: "Le symbole donne à penser" (1959), *De l'interprétation*: essai sur Freud (1965) e "Hermenêutica dos símbolos I e II (1969)", a revisão feita em torno da teoria da fenomenologia da religião torna-se bem mais clara.

[66] É importante mencionar que, para a contextualização da trajetória da obra de Paul Ricœur, também utilizamos o artigo intitulado "Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricœur" (2006, pp. 163-178), de Jeanne Marie Gagnebin.

Tal revisão do *Cogito, ergo sum* (penso, logo existo) abrange toda a teoria ricœuriana sobre a interpretação, inclusive no que diz respeito ao mito, ao símbolo e, depois, à metáfora. Ao reavaliar os conceitos freudianos por meio de uma filosofia reflexiva, Ricœur destaca os ardis da própria consciência, considerando-a como falsa, uma vez que ela nos traz uma visão do mundo que é ao mesmo tempo tranquila e desassossegada, exata e inexata, nítida e turva. As obras de Sigmund Freud nos ensinam que é preciso "perder a consciência para se encontrar o sujeito[67]". Contra o *Cogito da ilusão*, Ricœur passa a questionar as pretensões do *Ego* a favor de uma busca incessante pelo "tornar-se-consciente" (*Bewusstwerden*). Então, o que surge "dessa reflexão é um *Cogito ferido*; um *Cogito* que só compreende sua verdade originária na e pela confissão da inadequação, da ilusão, da mentira da consciência atual" (Ricœur , 1988, p. 147). Além de esta hermenêutica por em xeque a acepção iluminista do homem no centro do mundo ou concebido como medida de todas as coisas, a proposta do autor de *Temps et récit* também induz o leitor tanto ao conhecimento, quanto a um abrangente diálogo com a tradição e com a cultura.

Desde os ensaios presentes n'*O conflito das interpretações*, já podemos perceber um tema que seria mais bem desenvolvido no livro *Soi-même comme un autre* (1990). Em ambos os trabalhos de Ricœur, o sujeito tem que ser separado de si mesmo e do mundo, a fim de "tornar-se um outro", sobretudo por intermédio da decodificação dos símbolos, dos signos e das metáforas, presentes em determinado texto ou nos "monumentos culturais". Diferentemente da presunção vinculada a certa acepção de "*Eu*", o "*si*" se torna mais despretensioso, ao mesmo tempo em que demarca a grandeza da "reflexão coletiva". Sob tal ponto de vista, retomando a citada crítica ao *Cogito* cartesiano, é mais plausível falar da impossibilidade da constituição de um sujeito plenamente autônomo a favor de uma "filosofia da reflexão" – a qual contraria por excelência a noção tradicionalista de uma "filosofia da consciência[68]". As acepções sugeridas por Ricœur não destroem o sujeito, mas o reconstroem por intermédio de uma perspectiva na qual a compreensão de "*si*" passa necessariamente pela compreensão de "*um outro* [69]".

No que concerne estritamente à revisão crítica da fenomenologia da religião, ao se referir a Mircea Eliade e a Van der Leeuw, Ricœur (1988, p. 23) sublinha que, "como fenomenologia, é somente uma descrição do rito, do mito, da crença, vale dizer, das formas de comportamento, de

---

[67] Cf. Paul Ricœur (1988, p. 146).

[68] Cf. Paul Ricœur, *op. cit*., p. 19.

[69] Cf. Paul Ricœur, *op. cit*., pp. 22-3.

linguagem e de sentimento, pelas quais o homem visa a um 'sagrado'", procurando em certa plenitude simbólica um tipo peculiar de "verdade". Em oposição a esse patamar puramente descritivo, a função reflexiva do trabalho da interpretação é colocada no centro da discussão, visto que, no momento em que o homem compreende a si mesmo a partir do diálogo com os símbolos ou signos do sagrado, ele passa por um tipo de experiência ("*l'expérience de la dépossession*"). Esta, de certa forma, não deixaria de sondar os mistérios da própria existência humana, à medida que, devido ao confronto entre o mundo do intérprete e o mundo da obra, a interpretação oferece a ambos uma possibilidade de transformação[70]. Por outro lado, por exemplo, a teoria de Eliade visa apresentar os mistérios da Antiguidade, recuperando-os do esquecimento. Dito isso, o próximo passo é verificar como esta diferença se institui por meio da comparação dos conceitos de símbolo e de mito, sistematizados por Eliade e Ricœur.

2.3. A revalorização da descoberta *versus* a busca dos mitos e símbolos perdidos

Em suas reflexões sobre a história da religião, Eliade[71] delimita uma definição do símbolo como se ele fosse particularmente a "substância da vida espiritual", constatando que, mesmo que o homem moderno tentasse esquecer tal função simbólica, ele jamais poderia destruí-la. Além disso, por causa da necessidade de suprir certas carências, sobretudo por meio do resgate histórico do simbolismo mágico-religioso, as "sociedades tradicionais" poderiam reencontrar "uma forma suprema de linguagem". Esse regresso ao passado mítico permitiria redescobrir vestígios de "um paraíso perdido", apresentando-nos sinais de um universo espiritual ilimitadamente mais significativo do que aquele de nossa desencantada contemporaneidade.

Não é sem razão que, segundo esta perspectiva teórica, além de sua função trazer características da realidade, os mitos, os símbolos e as imagens também revelam as mais recônditas "modalidades do ser". Com efeito, Eliade (2002, p. 9) tem plena convicção de que a sua pesquisa "permite melhor conhecer 'o homem simplesmente', aquele que ainda não se

---

[70] Ao analisar a relação entre o mundo do intérprete e o mundo da obra, no sentido ricœuriano dos termos, Jeanne Marie Gagnebin observa que "o processo hermenêutico... desapropria duplamente o sujeito da interpretação: obriga-o a uma ascese diante da alteridade da obra; e, num segundo momento, desaloja-o de sua identidade primeira para abri-lo a novas possibilidades de *habitar o mundo*. Em *Tempo e narrativa*, Ricœur dará a essa transformação da experiência do intérprete (e do leitor) o nome de *refiguração*" (Gagnebin, 2006, p. 168).

[71] Cf. Mircea Eliade (2002, p. 7).

compôs com as condições da história". Da mesma maneira, apoiada nos heróis, nos deuses ou até mesmo nos monstros mitológicos do passado, a tarefa do inconsciente passa a ser a de auxiliar o ser humano na busca do seu indispensável aperfeiçoamento; é libertá-lo de uma condição da qual ele mesmo não tem consciência. Na verdade, Eliade está preocupado com a restauração espiritual do homem moderno e, por conta disso, pretende oferecer-lhe uma teologia dos símbolos, especialmente elaborada através da redescoberta do universo mítico e religioso. Assim, ele deseja provar que, mesmo "na vida mais 'banal[72]'", ainda é provável existir resquícios do sagrado ou de uma idealização de perfeição.

Não é difícil perceber que, ao propor um estudo do símbolo, apesar de tentar refutar certos modelos científicos, Eliade se apoia em uma rígida concepção teórica que, entre outras questões, valoriza o retorno à Antiguidade, o interesse pelo homem e uma vasta reflexão sobre as coisas divinas e terrenas, vistas sob o prisma da razão. Em seu *Tratado de história das religiões*, o conceito de símbolo aparece estritamente correlacionado ao de mitos e às cerimônias religiosas, sendo definidos como linguagem do sagrado ou manifestações das hierofanias. Por consequência, ainda que seja retomado um extenso universo simbólico (o das pedras mágicas, da terra, do sol, das águas, do céu, etc.), para Mircea Eliade, o principal papel do símbolo é o de "fixar modelos exemplares de todos os ritos e de todas as ações humanas significativas" (2008, p. 334). Por mais longínquos que esses mitos e ritos estejam no espaço e no tempo, seria possível recuperá-los por intermédio dessa experiência simbólica – que ao mesmo tempo é mágica e religiosa. Para Ricœur, mesmo pretendendo reconhecer determinada particularidade do símbolo, Eliade insiste em elaborar as suas definições por meio de uma perspectiva totalizante. Em outros termos, ao contrário da hermenêutica ricœuriana, Eliade vincula o símbolo a um "modo autônomo de conhecimento[73]", com toda a sua coerência, lógica estrutural e outras funções restritas.

Nessas considerações de Eliade, o papel do *Cogito* ainda está contundentemente interligado à racionalidade, a qual, por sua vez, tende a guiar o homem até o reconhecimento do sagrado. Dito de outra forma, aqui a fenomenologia da religião aparece como "verdade originária" e seu objetivo principal é o de conduzir o sujeito até a sua libertação. Logo, segundo Ricœur, esta teorização está longe de privilegiar o "*si*", proporcionando-lhe uma reflexão entre os inúmeros significados da cultura. Por essa razão, não se trata de uma descoberta, uma vez que tal

[72] Cf. Mircea Eliade, *op. cit*., pp. 14-5.

[73] Cf. Mircea Eliade, *op. cit*., p. 5.

conhecimento mágico-religioso é apenas apresentado através de uma descrição; ele não requer uma troca reflexiva entre o homem e os símbolos, os signos, etc. Por mais que as instâncias míticas estejam historicamente longínquas, Ricœur critica a perspectiva de Eliade, porque nela tudo já está minuciosamente explicado, bastando apenas conduzir alguém aos caminhos preestabelecidos. A beleza da descoberta e do mistério é colocada parcialmente de lado, em prol de uma erudita apresentação histórica ou uma busca pelos signos perdidos, dentre outros aspectos.

Em "Le symbole donne à penser", para Paul Ricœur, a intencionalidade simbólica ainda é dupla: uma, literal e outra, figurada. Só que a analogia entre ambos os sentido propõe um raciocínio inconcluso. Tal relação entre o sentido primeiro e o sentido segundo torna-se viva, visto que nunca deve ser objetivada. É por esse motivo que, segundo o filósofo, não é possível dizer que o símbolo é meramente um retorno aos signos naturais; "não, ele supõe uma linguagem convencional que tem rompido com a ressonância sonora; é na intenção segunda do significado que reside a correspondência analógica que não está, por conseguinte, entre palavra significante e coisa significada, mas sentido primeiro e sentido segundo[74]". Ou seja, além de descentralizar o papel do "retorno aos signos naturais", o símbolo não é mais composto a partir da comparação restrita entre significante e significado, mas sim pelo sentido primeiro e sentido segundo, presentes no próprio símbolo. Há uma espécie de ruptura e sua *função é sempre desarticular* o sentido, escapando, assim, de certo domínio reducionista.

Não por acaso, já nos ensaios d'*O conflito das interpretações*, Ricœur irá retomar e reelaborar a sua definição, dizendo que o símbolo também pode apresentar múltiplos-sentidos, passíveis de ser até mesmo deformados[75]. Com a assertiva "o símbolo dá o que pensar[76]", por um lado, é proposta uma reflexão que nos ajude a perscrutar os significados contidos *no* próprio símbolo, mas, por outro, ela deve ser concebida como um *enigma*: é preciso pensar e repensar sobre os seus mistérios; é necessário sondar de maneira ininterrupta as dimensões do próprio pensamento. De qualquer forma, nestes dois trabalhos de Ricœur, a crítica à fenomenologia da religião se institui justamente porque, para a hermenêutica ricœuriana, o símbolo nunca pode ser

[74] « Non, il suppose un langage conventionnel *qui a rompu avec la ressemblance sonore*; c'est dans l'intentionnalité seconde du signifié que réside la correspondance analogique qui n'est donc pas entre mot signifiant et chose signifié mais sens premier et sens second" (Ricœur, 1959, p. 6, grifos nossos).

[75] Cf. Paul Ricœur (1988, p. 14).

[76] Cf. Paul Ricœur, *op. cit*., p. 283 ou "Le symbole donne à penser" (1959, p. 2).

considerado por um sentido unívoco ou exato, mas ele "dá o que pensar", auxiliando o leitor no reconhecimento de sua plurissignificação[77] – tal como uma busca *ad infinitum*, só que às vezes o sentido literal e figurado são distorcidos, da mesma maneira que ocorre nos sonhos. Dessa forma, o símbolo passa a ser irredutível e, já que faz parte da "semântica das expressões multívocas", ele não está mais interligado a um conceito limitado ou puramente racional. Através desta conceituação, existe a possibilidade de explorar um inesgotável campo de experiência; é possível desvendar categorias que certa vertente da racionalização filosófica não pode penetrar, pois, nos moldes ricœurianos, nomeadamente a linguagem simbólica permite sondar a experiência do mal, do tempo ou até mesmo da morte. Nota-se que, desse modo, Ricœur tenta re-sistematizar a célebre acepção de alegoria, segundo a qual o sentido literal é deslocado pelo sentido figurado ou alegórico.

Enquanto para Ricœur o símbolo é uma vasta extensão do sentido, para Eliade, ele é rigorosamente definido, pois, mesmo mudando seus aspectos, a sua "função permanece a mesma[78]". Os símbolos cósmicos da fenomenologia da religião: a terra, as águas, as pedras, etc., bem como os mitos, conforme a crítica de Ricœur, todos eles turvam seus traços eternos e míticos, já que propõem ao homem uma forma de manter contato com a "realidade fundamental[79]". Nesse sentido, tal metodologia não chega a compreender o símbolo como, por exemplo, deformação da própria linguagem, além de estar demasiadamente sobreposta a um restrito ponto de vista comparativo. Por se ater às descrições de determinado fenômeno, este tipo de sistematização também tende a analisar as manifestações simbólicas, como se elas fizessem parte de um jogo cuja regra essencial é a de "se mostrar e se esconder" ou "crer para compreender". No livro *De l'interprétation*: essai sur Freud (1965), uma das principais questões levantadas por Ricœur é se esta relação entre *se montrer* e *se cacher* é capaz de revelar sinais do sagrado.

---

[77] Nesse sentido, Ricœur expande a sua acepção de símbolo, propondo "chamar de simbólica essas expressões multívocas, [atribuindo] assim ao termo símbolo um sentido mais restrito que os autores que, como Cassirer, chamam de simbólica toda apreensão da realidade mediante signos, desde a percepção, o mito, a arte, até a ciência; e um sentido amplo que os autores que, a partir da retórica latina ou da tradição neoplatônica, reduzem o símbolo à analogia. [Chamando] de símbolo toda estrutura de significação em que um sentido indireto, secundário, figurado, que só pode ser apreendido através do primeiro. Essa circunscrição das expressões de duplo sentido constitui, propriamente, o campo da hermenêutica" (1988, p. 14-5).

[78] In Mircea Eliade (2002, p. 13).

[79] Para outros detalhes, conferir *De l'interprétation*: essai sur Freud (1965, p. 17).

Em decorrência de sua filosofia do símbolo, Ricœur (1988, p. 15) também vê a necessidade de ampliar a sua conceituação de interpretação, ao constatar que "ela é o trabalho de pensamento que consiste em decifrar o sentido oculto no sentido aparente, em desdobrar os níveis de significação implicados na significação literal". Observa-se que, ao perscrutar os sentidos do texto e mesmo esta teoria sendo reformulada posteriormente, é sublinhada uma interpretação que *privilegia com exclusividade a pluralidade*. A partir do trabalho da hermenêutica, deve existir a possibilidade de o leitor superar determinado distanciamento histórico-cultural e apropriar-se dos sentidos textuais, a fim de agregá-los à sua própria compreensão de vida. Nesse ponto, não podemos esquecer que, segundo Ricœur, o mundo do texto e o mundo do intérprete complementam-se mutuamente. Lembrando que, em contraste com as teorias de Eliade, os símbolos não fazem parte apenas de um universo harmonioso ou pleno de reconciliação. A simbologia ricœuriana do mal também é o reverso de um simbolismo da salvação. Por exemplo, é preciso compreender que o simbolismo das águas pode tratar tanto de uma purificação da alma e de um batismo, quanto de uma violenta batalha pela sobrevivência.

2.4. Restauração mítica e simbólica

Se, para Mircea Eliade, é preciso regressar às nossas origens mitológicas e simbólicas, principalmente com a finalidade de recuperar a *condição da humanidade perfeita*, para Paul Ricœur, "na era do esquecimento", procurar a "primeira ingenuidade" ou a salvação nesse passado mágico-religioso não seria mais possível[80]. Conforme a hermenêutica ricœuriana (1988, p. 283), "o momento histórico da filosofia do símbolo é o do esquecimento e também o da restauração: esquecimento das hierofanias; esquecimento dos signos do Sagrado; perda do próprio homem como pertencendo ao Sagrado"; é a mesma época que oferece a possibilidade de

[80] Para ressaltar a linearidade do pensamento de Ricœur, é necessário destacar o que ele diz no texto "Le symbole donne à penser" (1959, p. 12): «de toute manière quelque chose est perdu, irrémédiablement perdu: l'immédiateté de la croyance. Mais si nous ne pouvons plus vivre, selon la croyance originaire, les grands symbolismes du ciel, de la végétation, de l'eau, des pierres, de la lune, nous pouvons, nous modernes, dans et par la critique, tendre vers une seconde naïveté. Car nous sommes les enfants de la critique – de la philologie, de l'exégèse, de la psychanalyse – mais nous entrevoyons maintenant une critique qui serait restauratrice et non réductrice. Autrement dit, c'est en *interprétant* que nous pouvons à nouveau *entendre* ». Traduzindo: "De qualquer maneira, alguma coisa está perdida, irremediavelmente perdida: o imediatismo da crença. Mas se nós não podemos mais viver, segundo a crença original, os grandes simbolismos do céu, da vegetação, da água, das pedras, da lua, nós podemos, nós modernos, na e pela crítica, ter como horizonte uma secunda ingenuidade. Pois nós somos as crianças da crítica – da filologia, da exegese, da psicanálise – mas nós entrevemos agora uma crítica que será restauradora e não reducionista. Em outros termos, é interpretando que nós podemos *ouvir* de novo".

"esvaziar a linguagem e de preenchê-la novamente[81]". Consequentemente, considerando a teoria do símbolo como uma resposta que a modernidade dá à própria modernidade, para Ricœur, a função de uma nova interpretação é a de restaurar o significado da tradição ou o da cultura, mas sem reduzi-lo a analogias previamente formuladas, pois, irmã do enigma e representante do silêncio pleno de significados, a linguagem simbólica nunca se esgota; apenas por intermédio dela, há meios de aproximar-se da experiência humana – a qual não reconhece somente uma unidade perfeita.

Entre outras características, a filosofia da linguagem proposta por Ricœur, não somente revisita o passado mítico ou doutrinas consagradas para simplesmente colocá-las no centro da discussão, e sim, tende a demonstrar o papel de <u>*uma nova*</u> teoria da interpretação: por seu turno, ela não consiste mais em garantir a *(re)descoberta* de clássicos da tradição, porém seu objetivo central é salvaguardar a inexauribilidade de um objeto ou a riqueza proposta pela própria interpretação dos "monumentos culturais". Bem como seria retomada posteriormente no livro *A memória, a história, o esquecimento* (2000), nesses escritos da década de 50-60, já está problematizada a impossibilidade de o homem retornar ao passado, com o intuito de resgatá-lo minuciosamente por um exercício da memória. Assim, em meio a outros aspectos, Ricœur põe em xeque a clássica definição de escrita da história, como reconstrução totalizante "dos fatos". Então, percebe-se que, desde a composição de "Le symbole donne à penser", é possível identificar uma tentativa que visa mapear os "percalços da memória" a despeito de uma *busca fiel* pela reminiscência. Portanto, já nos primeiros debates de Ricœur com a fenomenologia da religião, existe uma preocupação com a polêmica entre narrativa histórica e narrativa ficcional, a qual foi bem mais detalhada nos três volumes de *Temps et récit*.

Conforme o que foi exposto, destacam-se duas categorias de interpretação: a que se constitui a partir da reconciliação dos sentidos e a que se estabelece por meio de um exercício "*da suspeita*[82]". A primeira almeja esgotar o sentido, pretendendo a qualquer custo restaurá-lo desde sua "origem", esboçando de tal forma uma *crença* excessiva na linguagem que visa restringir o símbolo à determinada noção de verdade. Em contrapartida, a segunda é elaborada para sondar

---

[81] Como leitor de Freud, Ricœur sabia que, para o precursor da psicanálise, geralmente as "pessoas experimentam seu presente de forma ingênua, por assim dizer, sem serem capazes de fazer uma estimativa sobre seu conteúdo; têm primeiro de se colocar a certa distância dele, isto é, o presente tem de se tornar passado para que possa produzir pontos de observação a partir dos quais elas julguem o futuro" (Freud, 2006, p. 15).
[82] Cf. Paul Ricœur, *De l'interprétation* (1965, pp. 36-44).

ininterruptamente as ilusões, as fantasias ou as mentiras que são figuradas ou desfiguradas pela nossa própria consciência. É por esse motivo que, vistas por este prisma, as pretensões do *Cogito* se tornam *falsas*. A função essencial desta última metodologia é questionar os moldes de representação que têm como finalidade exclusivamente demonstrar os fundamentos em torno de uma singular veracidade. A partir de tal crítica, o objetivo do hermeneuta é reerguer os pilares que sustentam uma nova teoria analítica.

Não podemos ignorar que, a partir das reflexões de Ricœur (1965, p. 13), "na era do esquecimento", é preciso formular uma filosofia da linguagem que pretenda destacar "as múltiplas funções do significado humano e suas relações mútuas" – é por isso que principalmente através da hermenêutica moderna, para Ricœur, é possível elaborar uma nova teoria dos símbolos. Não é sem motivo que, recorrendo a certa significação de errância, de caos, de mácula, de desvio, de perdição, de cativeiro, de rebelião, de transgressão, etc., Ricœur compõe a sua simbologia do mal, "na qual lemos o fracasso de nossa existência... [e] ao mesmo tempo o fracasso de todos os sistemas de pensamento que queriam engolir os símbolos num saber absoluto (Ricœur, 1988, p. 327)". Com efeito, a hermenêutica ricœuriana alude por excelência às considerações formuladas por Freud sobre a genealogia da humanidade, especialmente elaboradas em *O mal-estar na cultura*. Nessa obra, Freud ressalta a função das forças que regem o mundo: Eros e Tânatos, impulsos de vida ou desejo, de morte ou finitude, respectivamente. Por outro lado, estes também poderiam representar o temor e o tremor, a fé e a suspeita – os quais milenarmente não deixam de indagar a humanidade. Tudo isso vai de encontro às definições da fenomenologia da religião que, a partir da ligação entre símbolos e significados do sagrado, recorre à ideia do sábio e da justiça, da ordem e da coerência, do ideal e do belo, tendo como objetivo primordial o desvendamento da perdida e remota humanidade perfeita. Lembrando que essa é a crítica de Ricœur, mas é importante ressaltar que peculiarmente a simbologia, proposta por Eliade, não deixa de perder suas mais importantes características, só porque tende a resgatar certos ícones do passado, propondo uma recuperação de seus já olvidados significados.

2.5. Desmitologizar, reconstruir, refigurar

Antes de encetarmos a análise da trilogia de Dyonelio, é preciso exemplificar resumidamente as diferenças entre a acepção ricœuriana de desmitologização e a noção de Eliade de interpretação mítico-simbólica. Por um lado, este último teórico sublinha que, através do mito cosmogônico, "toda ideia de 'renovação', de 'recomeço', de 'restauração', por muito diferentes que se suponham os planos em que se manifesta, é redutível à noção de 'nascimento' e esta, por sua vez, à de 'criação cósmica'" (Eliade, 2008, p. 335). Por exemplo, isso aconteceria com as festas de ano novo e com o nascimento da primavera que, por sua vez, também revelam a restauração ou a ressurreição da vida. Observa-se que, ao procurar o simbolismo em volta da história da criação do mundo, Ricœur acredita que Eliade privilegia uma interpretação totalizante, sobretudo, para encontrar uma *fórmula universal* que descubra "outras tantas versões fragmentárias e 'especializadas' de um só mesmo mito procedente do mito cosmogônico" (id, ibidem). Assim concebido, o mito e os símbolos aparecem como domínios inteiramente relacionados às lendas, às fábulas e à religião, mas a fim de valorizar a apresentação de um mundo mágico e desconhecido pelos modernos.

De outro lado, para Ricœur (1988, p. 329), desmitizar, além de não deixar de reconhecer o mito com todas as suas particularidades, é fazer um exercício crítico que visa analisar certas objetivações que são expostas em torno de um mesmo mito. Por assim dizer, nota-se que Ricœur recupera a concepção aristotélica de *mythos*, sugerindo-lhe uma redefinição. Segundo Aristóteles, *mythos* é a maneira a partir da qual as ações de uma peça são sistematizadas[83], podendo ser compreendido como enredo, intriga ou trama. Nesse sentido, este termo desempenha uma das mais importantes funções de uma tragédia, já que o seu papel é organizar artisticamente a obra em todo seu conjunto, inclusive os seus possíveis efeitos estéticos. Ao reelaborar esta acepção aristotélica, Ricœur compreende que desmitologizar é analisar a trama, mas, ao mesmo tempo, avaliando os seus possíveis meios de interpretação. Por extensão, em certo sentido, desmistificar é questionar a supremacia da consciência, mas não com intuito de recusá-la, e sim refutando a sua pretensão de autonomia ou o seu narcisismo[84].

---

[83] Cf. Mcleish (2000, p. 36).

[84] Cf. Paul Ricœur (1988, p. 318).

Ao contrário de certa crença do cristianismo que, em seus primórdios, sustentava que desmitologizar ou desmistificar era conceber que o reino de Deus (nos céus) se concretizou (na terra) na figura de Jesus Cristo, Ricœur observa que, a partir da hermenêutica moderna, a desmistificação é elaborada no trabalho com a linguagem. Trata-se de "um furo no próprio sentido, uma desconstrução da própria letra[85]", visando à conquista do simbólico e apontando principalmente para as estratégias de interpretação e para a compreensão de si, vistas *a priori* por meio de uma valorização da perspectiva moderna – diferentemente da proposta feita pela fenomenologia da religião. Por essa razão, Ricœur (1988, p. 380) reconhece que "o mito é uma coisa diferente de uma explicação do mundo, da história e do destino; ele exprime, em termos de mundo, e mesmo de além-mundo ou de segundo mundo, a compreensão que o homem toma dele próprio em relação ao fundamento e ao limite da sua existência". Isso condiz com um movimento interpretativo, segundo o qual o leitor pode ser carregado para o passado, trazido para o presente (tempo da leitura) e paradoxalmente até mesmo impulsionado para o futuro. Mas, em todas as circunstâncias, sempre existindo algo muito além da "realidade objetiva".

Assim, para Ricœur, ao reconhecer a hermenêutica do símbolo como uma resposta que a modernidade dá a si mesma, de certo modo, é possível superar o "esquecimento". Com efeito, isso permite sondar um novo patamar de experiências, estabelecido em torno da simbologia do "mal humano": da perdição, da revolta, da errância, etc., vinculada a outro nível de simbolismo, incluindo o mito do caos, da queda, da mancha, entre outros. Só que não se trata de um retorno reconciliador à "primeira ingenuidade", em busca da "humanidade perfeita". É importante notar que, ao ressaltar a necessidade de sistematizar uma teoria do símbolo *a partir* da "era do esquecimento", Ricœur inverte o movimento interpretativo sugerido por Eliade, ou seja, é sob a perspectiva daquele que reavalia a tradição que há possibilidade de tecer uma nova teoria da interpretação, à procura de uma inovadora experiência estética, religiosa, etc.; é especialmente o hermeneuta moderno que tem os métodos necessários para exercer esta função, tais como: a "Genealogia da moral, no sentido proposto por Nietzsche; a teoria das ideologias, no sentido proposto pelo marxismo; a teoria dos ideais e das ilusões, no sentido proposto por Freud – que

[85] Cf. Paul Ricœur, *op. cit*., p. 377-8. Neste texto, Ricœur se dirige às considerações de Bultmann. No entanto, o autor de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* diz que de certa forma a sua concepção de desmitologização está correlacionada à definição de Bultmann.

representam três procedimentos convergentes da desmistificação" (Ricœur, 1965, p. 42[86]). Aqui, fica claro que, retomando a filosofia, a análise da linguagem, a exegese e a psicanálise, a desmistificação também visa desmascarar as ilusões da *falsa consciência*, propagadas em suas variadas dimensões.

2.6. Significação e arbitrariedade

Reavaliando as considerações que Jean Pépin faz sobre a interpretação alegórica, Paul Ricœur (1959, p. 7) nota que o símbolo difere da alegoria, porque nesta o significado primeiro (ou literal) é contingente e o significado segundo (sentido simbólico ou figurado) é necessariamente exterior ou histórico, visando exclusivamente uma forma imediata de compreensão. Já no símbolo, os sentidos se encontram nele mesmo e não são restritos a uma única significação – assim, eles fornecem possibilidades de sempre sugerir algo de novo. Em outros termos, Ricœur valoriza a leitura simbólica, visto que, para ele, a análise alegórica traz uma relação *de tradução*, restringindo demasiadamente a analogia entre significado literal e significado figurado; e, uma vez concluída tal decodificação, a interpretação alegorizante perderia toda a sua função, "tornando-se artificial". Contudo, aqui, Ricœur distancia a acepção da alegoria clássica, tal como previam os moldes medievais, por exemplo, apresentados pela *Allegoria in verbis* e *Allegoria in factis* – que, para muitos pensadores, era suprema, por excelência, porque estava relacionada à criação divina.

Conforme o destacado no tópico anterior deste trabalho, as alegorias que seguem as tendências filônicas ou paulinas não estão subordinadas à racionalidade: nem à de certas vertentes da Era Medieval, nem à de algumas acepções da Era Moderna, visto que o mistério ou o enigma põem em xeque uma visão unilateral acerca do mundo e de sua criação, além de questionarem a razão em torno de Deus – o maior "*símbolo"* da história da humanidade. Nesse sentido, fica claro que, para compor sua *moderna teoria* da interpretação, talvez Ricœur tenha recuperado o antigo significado grego de suspeita (*ὑπόνοια*), que originalmente era muito próximo ao da alegoria, e concedeu-lhe a polivalência do "simbolismo moderno". Provavelmente, esta seria uma tentativa

[86] "La *Généalogie de la morale* au sens de Nietzsche, la théorie des idéologies au sens marxiste, la théorie des idéaux et des illusions au sens de Freud, [qui] représentent trois procédures convergentes de la démystification" (Ricœur, 1965, p. 42)

de criticar a "verdade", também exemplificada pela escolástica medieval ou por outras formas de racionalizar a *Palavra de Deus*.

Mas, de qualquer forma, tal como observa Angus Fletcher (2002, p. 11), historicamente a alegoria é proteiforme: ela está "presente na literatura universal da Antiguidade até os tempos modernos" de diversas formas. Por causa disso, por vezes, o mecanismo alegorizante pode configurar novos campos de interpretação, à medida que indica novas possibilidades de leitura, sobretudo, a partir de contextos diferentes daqueles em que determinada obra foi composta. Não por acaso, sabemos que, considerando a sua arbitrariedade, o "princípio alegórico é mais poderoso que o princípio filológico que, privilegiando exclusivamente o contexto original, chega a negar que um texto signifique o que nele lemos, isto é, o que ele significou ao longo da história" (Compagnon, 2006, p. 61). É também por isso que, neste trabalho, priorizamos a alegoria, em suas clássicas acepções, confrontando-as especialmente com a metodologia ricœuriana do simbolismo.

Ainda segundo Fletcher, uma vez que essencialmente a alegoria diz uma coisa para significar outra, a sua praxe interpretativa nos auxilia a ir além da "expectativa normal que temos da linguagem", indagando a corriqueira concepção de que "as palavras 'significam somente o que dizem'". Assim, procura-se averiguar desdobramentos de uma possível cadeia de associações históricas, artísticas e culturais. O próximo e o distante podem caminhar juntos, comunicando-se ou buscando certo tipo de fusão; ou podem indicar outros caminhos de leitura. Signos esparsos, mas análogos entre si, apontam para uma cascata de imagens que contribuem para desvendar significados subjacentes aos textos, mas, a um só tempo, pode identificar uma crítica contundente. Por outro lado, é importante frisar que, tal como sustenta Jeane Marie Gagnebin (2009, p. 40), "num contexto determinado, a alegoria pode, sim, remeter a uma significação precisa entre outras". É preciso observar que a característica versátil da alegoria a transforma numa figura de linguagem extremamente perigosa e, para o campo dos estudos literários, traz certas complicações.

2.7. O impasse entre o mundo mítico *versus* a era do esquecimento

Resume-se o embate simbólico a partir das seguintes constatações: a teoria de Ricœur permite ampliar o diálogo entre as obras artísticas e literárias com a cultura. O filósofo propõe uma espécie de ruptura e seu papel é desarticular o sentido, a fim de não esgotá-lo, garantindo-lhe amplas ou múltiplas acepções. Desmistificar é sondar as possibilidades de interpretação em torno dos ícones literários, artísticos, culturais, etc. Assim, Ricœur sugere uma reavaliação de certa definição da alegoria clássica, segundo a qual o sentido literal é deslocado pelo sentido figurado ou alegórico.

Por seu turno, conforme as sugestões de Eliade, há uma necessidade urgente de retornar ao passado mítico, especialmente com o objetivo de recuperar algo que está metaforicamente perdido, ainda que mitos e símbolos estejam muito distantes no espaço e no tempo. Essa teorização visa recuperar em sua essência antigas fábulas e lendas, estritamente vinculadas ao religioso, com intuito de apresentá-las ao mundo contemporâneo que, segundo Eliade, as desconhece completamente. Portanto, se, para Eliade, é necessário retornar às origens mitológicas e simbólicas, para recuperar sua "antiga e verdadeira aura", segundo Ricœur, a partir da focalização da "era do esquecimento", buscar conhecer as origens míticas ou a salvação nesse passado mágico-religioso não seria mais viável – por isso, é preciso resgatá-lo, ao mesmo tempo sugerindo-lhe outras significações.

Enfim, a partir dessas considerações, observa-se que, se, por um lado, a teoria de Mircea Eliade tende a se tornar demasiadamente restrita, ao buscar uma explicação detalhada dos símbolos e dos mitos da Antiguidade; por outro, as acepções teóricas de Ricœur ampliam excessivamente os conceitos do simbólico, do mítico, do religioso, etc. Talvez seja por conta disso que, para o filósofo, praticamente não haja mais possibilidades de retornar às raízes míticas e resgatá-las de forma neutra. Tal aspecto, por vezes, levou muitos críticos de seu pensamento a sublinhar certo relativismo por parte dessas sistematizações – extremamente preocupadas com o estatuto da arte ou da literatura. Mesmo assim, em hipótese alguma, isso que dizer que Ricœur era um adepto do moderno estruturalismo. Nesse sentido, é preciso ficar bem claro que o resgate proposto de tais teorias visa valorizar o seu *rico embate*, e não afirmar ou sugerir que Ricœur está correto e Eliade está errado. Reitera-se que, não sem motivo, para compor sua teoria do símbolo,

Paul Ricœur valeu-se do minucioso estudo de toda a fenomenologia da religião – por mais questionamentos que este autor possa ter feito contra ela.

***

Em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*: obras que focalizam o Principado de Nero, a nossa análise pautada no citado retorno às nossas origens filosóficas e literárias tem como finalidade tanto resgatar vestígios da magia em volta da Antiguidade (no sentido proposto por Eliade), quanto demarcar a recriação dos mitos, dos deuses e dos ídolos do passado pela perspectiva da era do esquecimento (no sentido proposto por Ricœur). Por exemplo, principalmente fazendo uma comparação entre essa trilogia romanesca com algumas passagens das *Escrituras*, nota-se que é possível detectar um confronto entre o simbolismo mágico-religioso (o da reconciliação, da plenitude, da regeneração, do perdão, etc.) com um outro tipo de simbologia (a da escravidão, da revolução, do exílio, do subterrâneo, da perdição, da morte, da condenação, etc.). Igualmente, tal confronto traz consigo determinado conceito de "dessublimação", "desmistificação", "desauratização", pois, em meio a outros aspectos, especialmente a avaliação do narrador traz à tona um embate entre o mundo moderno, repleto de desencantos, *versus* o antigo universo mítico e poético, pleno de harmonia. Ampliando essa acepção, nossa hipótese é que se, na trilogia em pauta, a presença de deus ou dos deuses pagãos é explícita, mas a um só tempo ressignificada, em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, a imagem de deus ou das divindades tende a desaparecer, demarcando assim o universo lúgubre e lutuoso de tais narrativas.

Por tal prisma, destacam-se duas categorias de interpretação: a que se constitui a partir da reconciliação dos sentidos e a que se estabelece por meio de um exercício "*da suspeita*". A primeira almeja sondar os mitos, os ritos e os deuses, pretendendo restaurar apenas uma parte de sua história ou de suas mais expressivas acepções. Em contrapartida, a segunda é elaborada para perscrutar as ilusões, as fantasias ou as mentiras que são figuradas ou desfiguradas pela consciência, como também atribuídas pelas "invenções de uma historiografia" que, por vezes, pretende impor a sua "versão de veracidade" a fim de construir um "discurso dito oficial". Só que, ao justapor essas duas categorias à nossa análise, podemos examinar em profundidade a

maneira pela qual é estabelecida e ampliada a crítica representada nessas obras de Dyonelio Machado.

Em outras palavras, frisa-se mais uma vez que o que está colocado no cerne da discussão não é verificar se um método interpretativo é "mais correto" do que o outro, mas sim valorizar os seus *profícuos confrontos* para, em seguida, identificar como está sistematizada e rearticulada a poética dyoneliana através dos tempos; e de modo que se pode analisar a forma com a qual é esquematizado e intensificado o questionamento contra os sistemas tirânico e autoritário; contra o imperialismo antigo e o capitalismo moderno, entre outras especificidades. Portanto, é dessa maneira que compreendemos os citados impasses entre Ricœur e Eliade.

Parte II

Uma literatura da desilusão

Assim falou Jesus... Agora estou indo para perto de ti. Eles continuam no mundo, mas eu não estarei mais entre eles...

(João 17: 11)

O que eu adoro em ti
Não é sua beleza
A beleza é em nós que existe
A beleza é um conceito
E a beleza é triste
Não é triste em si
Mas pelo que há nela
De fragilidade e incerteza.

(Manuel Bandeira, *Madrigal melancólica*)

Consciente de que não posso separar-me do meu tempo, decidi fazer corpo com ele. Assim, se faço tanto caso do indivíduo é porque ele me aparece irrisório e humilhado. Sabendo que não há causas vitoriosas, gosto de causas perdidas: precisam de uma alma íntegra, igual tanto na sua derrota como nas suas passageiras vitórias.

(Albert Camus, *O mito de Sísifo*)

AS CHAGAS DE UMA NAÇÃO

I.

Para a composição do presente trabalho, é fundamental tecer alguns comentários sobre as primeiras narrativas ficcionais de Dyonelio Machado, especialmente a respeito de certos contos publicados em *Um pobre homem* (1927) e de determinados aspectos do romance *Os ratos* (1935). No conto "O velho Sanches", tem-se o esboço de um método artístico que (a exemplo do que está representado em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*) também está baseado em certa "presentificação do passado". Nessa historieta, de tanto estudar os textos da Antiguidade greco-romana (tais como: os de Sêneca, Suetônio, de Homero e de Horácio, entre muitos outros), "procurando aliar, na Arte, a Fé com a Beleza Clássica" (Machado, 1995, p. 11), o erudito protagonista começa a vislumbrar alguns acontecimentos do Império romano, de modo a relacioná-los com aqueles que ocorrem em seu próprio presente.

No final da história, após o velho Sanches reconhecer no governador de sua cidade a mesma imagem do soberano *Augusto*, o narrador compara a trajetória deste personagem com a *ilusão* – querendo destacar a força de sua imaginação, estreitamente vinculada ao fictício. De certa maneira, poderíamos dizer que tal correlação entre arte, fantasia e memória talvez possa ser confrontada com a seguinte assertiva de T.S. Eliot: "necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente" (*apud* Campos, 2010, p. 214). Em suma, o importante a observar aqui é que, de maneira *sui generis*, a relação entre ficção, história e política já está sistematizada desde a primeira composição literária do escritor d'*Os ratos*. E como ocorre nos romances *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, o retorno à Antiguidade é singular. No decorrer de sua carreira, além da preocupação com o aperfeiçoamento estilístico, Dyonelio sempre buscou aprimorar essas três características essenciais à sua metodologia poética.

De qualquer forma, a publicação do livro de contos *Um pobre homem* também está correlacionada às perseguições políticas sofridas pelo autor, que, conforme o sublinhado, foi preso por duas vezes entre os anos de 1935 a 37, devido à sua coligação à Aliança Nacional Libertadora (ANL) e ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Depois disso, começaria a ser

tachado de escritor maldito e teria que enfrentar a censura e a consequente recusa da publicação de suas obras por parte de diversas editoras da época. Nem mesmo a relação amigável com autores já consagrados, tais como: Érico Verissimo, Jorge Amado, Mário de Andrade, Caio Prado Júnior, que visitou Dyonelio assim que saiu da cadeia, entre outros, contribuiu para a edição ou reedição de suas mais expressivas produções literárias. Um dos episódios que também marcou profundamente a carreira literária e a vida pessoal de Dyonelio ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial, especificamente em 17 de outubro de 1942. Pois uma narrativa que incialmente fazia parte de *Um pobre homem*, intitulada "Noite no acampamento", foi republicada na "Revista do Globo", mas sem a autorização prévia do autor ou de seus familiares.

Em decorrência da reprodução desta historieta, o escritor d'*O louco do Cati* fora mais uma vez intimado pelas autoridades governamentais e passou a sofrer novas perseguições políticas. Segundo Antônio Hohlfeldt (1987, p. 23), ele tinha sido "acusado de indispor a população civil contra o Exército", uma vez que o conto representava temas em torno da Guerra do Paraguai e aludia à situação econômica e política de ambos os momentos históricos em que apareceu na imprensa. Algumas cenas iniciais de "Noite no acampamento" ajudam a compreender o porquê desse clima de tensão:

> O Exército estava reduzido a pouco mais de uma centena de homens. Ao contato da morte, tomava-se dessa serenidade infeliz e sem esperança que constitui o desespero dos fortes e dos cépticos. Rumarão às cordilheiras como um refúgio, no instinto de ocultar a derrota e o aniquilamento, – que é o pudor extremo dos guerreiros.
>
> A marcha silenciosa através do país deserto tinha algo daquele negro desfilar de almas nos abismos do Ôrco, sob a vara horrenda dum deus vingador. Eram fantasmas que a morte convocava e cujos passos seguia, cuidadosamente, com uma carícia suntuosa e "vulturina", amorosa e voraz.
>
> Todos os elos tinham sido desfeitos: acotovelavam-se altos dignitários do Estado com míseros servidores da igreja, os velhos capitães, que haviam iniciado a guerra, com os camponeses bisonhos, os recrutas, os civis e os mercenários. Conquanto ainda reconhecendo um chefe, naquele vulto sombrio que puxava a enfiada d'espectros, haviam, tacitamente, rompido qualquer outra hierarquia, – última concessão que o homem de armas faz a fatalidades. (Machado, 1927, pp. 47-8)[87]

Entre outras peculiaridades, nota-se que a alusão à derrota do Exército é explícita. Não por acaso, a reedição de "Noite no acampamento" chamou a atenção das mais altas patentes militares. Uma das consequências de tudo isso foi que, embora decorridos mais de sessenta e

[87] A grafia do português foi atualizada por nós.

cinco anos, nem mesmo a reedição mais recente de *Um pobre homem* (1995), da Editora Ática, contou com uma nova edição desta polêmica e rara narrativa. Isso porque, durante toda a sua vida, Dyonelio Machado e seus familiares recusaram-se a reeditá-la e, mesmo depois de sua morte, netos e filhos não autorizaram a sua circulação em quaisquer tipos de veículos de informação.

Assim como ocorre com o conto "O velho Sanches", é fundamental observar que "Noite no acampamento" também dialoga com outras produções literárias do autor gaúcho, mas principalmente com as narrativas que abordam a representação da violência ditatorial ou política, em virtude da temática em torno da coerção, do encarceramento, da revolta, do tirano, do mártir, da fome, entre outras propriedades. De qualquer maneira, se aquela narrativa traduz o cotidiano do protagonista e os seus sonhos a respeito da beleza da Antiguidade Clássica, esta última se volta emblematicamente para determinadas questões históricas, recorrentes no contexto em que Dyonelio Machado viveu. Repleto de guerras, torturas e de mortes, o que acontece em tal "Acampamento" igualmente poderia aludir às tentativas de salvar a nação de tropas militares ou das repressões eclodidas no Brasil – suscitadas praticamente dos anos trinta até a década de setenta. É por essa razão que, possivelmente, "Noite no acampamento" tenha se tornado uma narrativa tão "rara" e "perigosa", assim como outras composições do escritor.

Em outros dois contos de Dyonelio, intitulados "Um pobre homem" e "Melancolia", em meio a um ambiente cotidianamente simples, a máquina sobrevém como ente desestabilizador, ao exercer um papel capaz de gerar e gerir de forma metafórica determinadas vicissitudes humanas[88]. Representada, na primeira história, por um trator que o protagonista sem nome (chamado simplesmente pelo narrador de "um pobre homem") comprara com intuito de transformar a sua pequena fazenda numa rendosa granja, uma das principais funções desempenhadas pela máquina é traduzir a maneira como uma atmosfera, excepcionalmente voltada para as causas econômicas, limita e domina a compreensão e os sentimentos:

> O velho acabava de montar o trator. Havia perdido dias no transporte das peças desde a margem do rio até a 'granja'. A sua instalação definitiva tomara um tempo enorme, mas que ele ia descontar – pois não? – quando pusesse tudo aquilo em movimento [...].

[88] Cf. *op. cit*., SANTOS, F. S. *Representação e crítica da decadência no mundo moderno*: Dyonelio Machado e Menotti Del Picchia (2008).

> Quando o trator moveu o primeiro jogo de arados, foi um deslumbramento em toda a fazenda. O velho via já em franca execução o seu ideal. Outros melhoramentos que dependiam do trator foram por sua vez postos em prática. A fazenda, com efeito, remodelava-se. Era já uma granja! [...].
>
> *Os planos bombardeavam freneticamente a cabeça do camponês que se fizera timpânico como um tambor*. *E a sua granja interior* ia-se *silhuetando* pouco a pouco, ao contato daquele 'colosso' de aço e bronze, que agia então, como certos corpos da química, em razão de sua simples presença...
>
> (Machado, 1995, p. 101e 102, grifos nossos)

Por sua vez, no conto intitulado "Melancolia", a máquina é exemplificada pela majestosa imagem de uma locomotiva. Não obstante, na medida em que o trem passa a adquirir feições e emoções humanas, o protagonista Angelo contrai metaforicamente os próprios mecanismos da maquinaria; e, padecendo desse singular tipo de desumanização, sem voz e extático diante do esplendor da técnica, ele começa a explorar os mistérios mais profundos que rondam as engrenagens do trem, porém misteriosamente sem aparentes soluções:

> O acender dos lampiões encostou cuidadosamente a escada no poste e subiu de vagar. Ouviu-se um *tric*, da portinhola do lampião que se abria, e depois uma luz pálida, fria, débil ficou brilhando nitidamente, sujando a fachada muda da igreja. Era hora. Angelo levantou-se do banco em que se sentara... e preparou-se para sair [...]. A locomotiva lá estava, na 'manobra'. Chegava perfeitamente aos seus ouvidos aquele diálogo de trilos e apitos, entretido, laboriosamente, dentro da treva [...].
>
> *Agora acompanhava os movimentos da locomotiva como os seus próprios*. Sabia – sabia! – que era u*ma só a força que governava a tensão do sangue nas suas artérias e a pressão do vapor nas caldeiras da máquina. Ele sentia que se tratava de dois sistemas vitais comunicantes* [...].
>
> (Machado, 1995, p 53 e p. 55, grifos nossos)

Se a narrativa "Melancolia" tematiza os problemas em torno do processo de industrialização e da despersonalização do sujeito; de seu lado, o conto "Um pobre homem" traz à tona a relação entre o homem do campo, da técnica, a ampliação do plantio, bem como o desmoronamento de seus laços afetivos. Portanto, em ambas as historietas, uma das problemáticas centrais é acentuada no momento em que a máquina rouba a identidade do homem e, inclusive, os seus anseios mais íntimos. Por assim dizer, não é difícil perceber que a máquina dyoneliana torna-se um símbolo do alheamento do ser humano, estabelecendo, em sentido

profundo, um questionamento das modernas facetas do capitalismo, explicado literariamente pelo embate entre uma ascendente classe industrial em oposição a uma decadente aristocracia rural. Em outros termos, a trajetória de Angelo e do pobre homem pode representar a condição de todos aqueles que (seja pelo pré-capitalismo agrário, seja em sentido figurado pelas "modernas locomotivas") são explorados econômica e psiquicamente, em prol da civilização, do progresso e das conquistas em torno da técnica[89]. Destaca-se, assim, a crítica de cunho alegórico contra a situação de opressão econômica pela qual a maioria dos trabalhadores rurais e industriais do Sul do país passava naquele momento histórico de relevantes transformações, bem como o "fetichismo psicológico" em torno do esplendor da "máquina".

O conto intitulado "As chagas", também publicado em *Um pobre homem*, representa a história de um indivíduo doente, por causa de uma enigmática ferida que se disseminou pelo seu corpo inteiro. Ainda recorrendo a vários médicos e, até mesmo, consultando curandeiros, elas nunca cicatrizavam, passando a significar, portanto, um estigma que marcava todo o corpo, mas principalmente a vida do protagonista. Nesse sentido, é o narrador que tenta destacar a "trágica" situação do homem doente:

> Quando mostrou pela primeira vez ao médico, já tinha um aspecto repelente. Como ele, nos seus curativos imperfeitos, retirava as placas gangrenosas que se iam formando, a chaga parecia nesses momentos uma pequena cratera escura, cujo fundo se conservava invariavelmente úmido. Não posso afirmar, porque sempre me mantive a certa distância do doente, mas eu iria jurar que até fedia.
>
> O meu amigo sofreu com essa moléstia uma grande transformação. Mergulhou numa tristeza que se poderia chamar combativa. Eu explico. Há dores que atiram os indivíduos numa melancolia passiva ou numa tristeza hostil. Amargura-se e odiava os outros homens, os sãos. (Machado, 1995, p. 92)

Em seguida, relata-se que o próprio enfermo descobriu uma solução eficaz de se curar, simplesmente, *lambendo sua própria ferida, como se fosse um animal*. De qualquer modo, a

[89] Analisando o contexto histórico em que esses contos foram compostos, podemos identificar alguns traços da modernidade do período. Como salienta Sandra Jatahy Pesavento (1990, p. 83-9), na década de XX, várias indústrias alojaram-se no sul do Brasil a fim de instaurar a produção mercadológica capitalista. Vale relembrar mais uma vez que, com a Revolução de 30, o antigo sistema agrário-exportador tornou-se completamente decadente. Paralelamente, a crise agravou de forma intensa a pecuária no Rio Grande do Sul. No entanto, ao mesmo tempo, houve um considerável aumento do plantio nesta região, especialmente priorizando a colheita do arroz. Em meio a tais questões, é possível destacar uma atmosfera plena de contradições, uma vez que atraso e progresso, conservadorismo e modernidade, reforma e tradicionalismo amplamente entrechocavam-se revelando as mais importantes incoerências sociais, políticas e culturais do período. Por conseguinte, desde a composição do livro "Um pobre homem", percebe-se que Dyonelio Machado começou a privilegiar a representação ou (re)sistematização poética de temas históricos, correlacionando-os aos íntimos conflitos do ser humano.

exemplo da análise sugerida a respeito dos outros dois contos, aqui também é possível identificar um singular aspecto em torno "dessas feridas". Foi Antônio Hohlfeldt que, num artigo publicado, em 1980, no jornal *Correio do povo*, ampliou, por meio de uma leitura alegórica, a doença desse peculiar personagem, expandindo-a para uma leitura das próprias "chagas da sociedade brasileira". Por consequência, Hohlfeldt identificou alguns dos traços mais expressivos da poética de Dyonelio: a possibilidade da leitura em torno da alegoria e o minucioso estudo a respeito das questões psicológicas. Embora não sejam recorrentes em todas as narrativas do livro *Um pobre homem*, com efeito, as características psicológicas, históricas e políticas já indicariam o modo como seriam compostas as obras que demarcariam outra fase literária do autor do romance *Os ratos* – escrito em 1935, precisamente no momento em que Dyonelio foi preso pela primeira vez.

É impossível não relacionar, pelo menos parcialmente, a trajetória do personagem d'"As chagas", à do maluco do Cati e à do protagonista d'*Os ratos*, Naziazeno, pois todos eles são rebaixados à condição de bichos, cuja aparência de ser humano aos poucos lhes foi roubada. Como no caso do conto "Um pobre homem", o que especialmente rege o universo ficcional de *Os ratos* é a incessante, miúda[90] e angustiante busca pelo dinheiro[91], sobretudo exemplificada pela cotidiana e difícil luta pela subsistência – representada no pagamento dos três mil réis do leiteiro. Um mote aparentemente simples, mas que fornece ao livro uma problemática densa e profunda, graças às artimanhas em volta de sua técnica de narração. No desenlace d'*Os ratos* (a exemplo do romance *Ulisses* de James Joyce), depois das exaustivas 24 horas[92] de peregrinação, no momento

[90] No ensaio intitulado "A obsessão miúda em *Os ratos* de Dyonelio Machado", Cleusa R. Pinheiros Passos também estuda a relação entre a persistente busca pelo dinheiro e sua influência psicológica representada pela trajetória de Naziazeno. In: *Língua e literatura*. São Paulo: USP, v. 7, pp. 123-142, ano XIV, 1989.

[91] Em "A novela clássica do modernismo brasileiro", Eliane Zagury (1971, pp. 11-2) sublinha que, n'*Os ratos*, "o decorrer de um dia, duração da novela, funciona como tempo real de ação exterior e interior, não como tentativa de englobamento da vida, escamoteando o tempo físico inexorável. É a angústia do tempo que se esvai em sua utilização imediata e inoperante, sem metafísicas [...]. temos, assim, uma narrativa de episódios cronometrados e classificados na medida sufocante do mundo capitalista – o tempo-dinheiro – que se marca no passeio completo por todos os meios possíveis de transações financeiras imediatas no Porto Alegre da década de 30". O problema central, então, é reconhecer que o tempo dá um ritmo psicológico àquilo que se passa na mente e no ambiente circundante de Naziazeno.

[92] Antônio Hohlfeldt, no ensaio mencionado anteriormente, ressalva que "especificamente quanto a *Os ratos*, de Dyonelio, o pioneirismo não só devia apenas ao tema, mas sobretudo ao tratamento desse tema, concretizado no estilo do romance. Em torno de 1924, publicaram-se na Europa algumas narrativas que sintetizavam seu tempo romanesco em 24 horas: James Joyce foi o exemplo mais radical, mas, até então, no Brasil, praticamente ninguém alcançara tamanha densidade na concentração romanesca, em igual período de tempo, valendo-se, para tanto, da narrativa psicológica" (1980, p. 17). Nota-se que Hohlfeldt destaca especialmente o pioneirismo de Dyonelio no que diz respeito ao romance e aos estudos psicológicos no Brasil.

em que tudo indica que Naziazeno finalmente vai dormir em paz, uma vez que conseguiu o tão almejado dinheiro com a ajuda de Alcides, de Duque e do Mondina, exatamente no fim da narrativa, recomeçam de forma mais intensa todos os seus tormentos. Assim, a mente turvada de Naziazeno é analisada pelo narrador em detalhes:

> Há um ruído mais volumoso na rua. Os galos cantam... Cantam perto... cantam longe... se respondem...
>
> [...] Vê-se em direção à cozinha, cambaleando no corredorzinho escuro (a cabeça está tonta). Chega. Abre a luz com um temor: lá está a panela, reluzindo, bem esfregada com sapólio; lá está, ao seu lado, mas um pouco afastado, o rolo do dinheiro... Ainda fica indeciso... Não sabe se deixa como está, naquele silêncio, naquela quietude...
>
> Outra visão, porém, passa-lhe rapidamente pelos olhos: mal abriu a luz... a mão ainda não deixou a chave, ao lado da porta, na madeira do portal... Dois ou três ratos, ligeiros, vis, escapam-se para todos os lados, cada um para um canto, como raios duma roda. Pequenos farelos... escuros... verdes... sobre o tampo esfregado da mesa... Sinais no chão... outros sinais!...
>
> [...] Naziazeno está quase certo de que eles (os ratos) já se foram...
>
> Aquele silêncio mesmo parece a Naziazeno um silêncio de fim de alguma coisa – de fim de tarefa, de trabalho... É um repouso... a folga... Ele vê os ratos retirando-se, depois do trabalho, depois da colheita... Só alguns sinais no seu campo de ação, no seu campo de combate... Alguns destroços...
>
> Depois da trégua, os ratos voltaram a roer, a roer... Outra vez naquele canto do assoalho do comedouro o triturar fininho de madeira roída... Talvez depois consumindo o dinheiro... Está exausto... Tem uma vontade de se entregar, naquela luta que vem sustentando, sustentando... Queria dormir...
>
> (Machado, 1995, pp. 141-3)

Mesmo que o personagem principal consiga um empréstimo para quitar a dívida, fica subentendido que o seu sofrimento recomeçará *in aeternum*. Se a libertação existir para Naziazeno, ela será passageira, uma vez que, já no próximo dia, ele reiniciará sua incessante busca pelo dinheiro, porque ainda é preciso pagar o penhor com o qual ele, Naziazeno, quitou temporariamente o débito com o leiteiro. Em sentido profundo, a sua história diz que o homem está condenado a "sofrer para sobreviver"; ele está à mercê de um sistema que explora o "corpo" e a "mente", refletindo-se nas histórias dos "Naziazenos" do Brasil – que estão à margem dos grandes centros da sociedade capitalista, contundentemente exemplificada, em *Os ratos*, pela cidade de Porto Alegre dos anos de 1930. Nesse sentido, Antônio Hohlfeldt afirma que

> Naziazeno... compõe, com sua mulher e filho, aquela crescente marginalidade dos que, vindo da área rural, encontram escassas possibilidades de sobrevivência citadina, regredindo, de maneira crescente, na categoria humana, até tornarem-se aquilo que a metáfora final do romance nos apresenta, ratos, roedores dos restos que os demais abandonam, multiplicando-se sem cessar, constituindo-se de forma crescente, numa espécie de 'praga' que, em 1935, ainda sob a influência do movimento de 1917, acreditava-se poderia tornar-se um movimento organizado que implantaria a ditadura do proletariado por uma simples questão de autodefesa. (Hohlfeldt, 1980, p. 17)

Principalmente nesse romance, a densidade psicológica[93] e histórica permite identificar mais uma das ferramentas do método poético de Dyonelio. Nesse ponto, o que está em questão é a maneira pela qual se dá a percepção de mundo de Naziazeno e como este protagonista se relaciona com os seus companheiros de caça ao dinheiro. Por conta disso, a minuciosa e frequente obsessão monetária está especialmente atrelada a uma crítica à ascensão do capitalismo nos anos 30 e à exploração das classes menos abastadas. Não obstante, tal obsessão também está pautada por uma revisão do relacionamento interpessoal e humano, pois, principalmente sob a ótica do sujeito da enunciação, estes passam a ser restringidos a um mundo em que inclusive as trocas afetivas são *reificadas*.

Por assim dizer, comparado com a composição dos contos de *Um pobre homem*, percebe-se que, com a publicação d'*Os ratos*, Dyonelio aprimora o estudo acerca da psicologia de seus personagens, intensificando ainda mais sua crítica, ao revelar a presença dos "Naziazenos" ou "as chagas da comunidade brasileira". Desse modo, "a imagem de Naziazeno multiplica-se, cotidianamente, à vista de todos nós, se é que, nós mesmos, em um ou outro momento, não nos sentimos o próprio personagem, às voltas com seus problemas[94]". A crítica social torna-se tensa e incisiva, isto é, ao transformar os personagens em roedores, "farejando obsessivamente os rastros do dinheiro", há ao mesmo tempo uma forte alegoria que tende a representar a Porto Alegre de meados dos anos vinte a partir da imagem que a modifica numa grande *lata de lixo*. Com muita propriedade, Benjamin (1994, p. 169) destaca que "no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo

[93] Sob tal perspectiva, Laury Maciel (1980, p. 17) também enfatiza que, "em romances como *Os ratos*, em que a tensão atingiu o nível da crítica, os fatos se simplificam e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz na pessoa humana; por isso é uma obra densa, atingindo uma verdade mais profunda". Aqui, tensão e crítica social caminham juntas e, em conjunto, adquirem um aspecto que transforma *Os ratos* numa das mais expressivas obras da literatura brasileira.

[94] Hohlfeldt, *op. cit*., 1980, p.17.

de existência". É também nesse sentido que se pode dizer que há uma análise da própria transformação de paradigma social, política, econômica e cultural, refletida por esse microcosmo[95], mas denso e vivo universo de *Os ratos*.

II.

Observa-se que, para tecer nossa análise, é fundamental delimitar, mesmo que brevemente, as etapas entre começo, meio e fim da carreira literária de Dyonelio, sobretudo com o intuito de compreender melhor sua crítica alegórica contra as instituições sociais, políticas, religiosas e econômicas.

Por um lado, a partir dessa comparação entre suas primeiras narrativas ficcionais, fica evidente que os malogros do cárcere ou da perseguição, embora atingissem diretamente a história pessoal do romancista, ainda não estavam representados em suas obras artísticas. Veremos que é a partir da publicação d'*O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* que, em Dyonelio Machado, a experiência de preso político torna-se essencial para entender parte de sua poética e delimitar os mecanismos de sua metodologia literária[96]. Sabemos que esta perspectiva analítica resvala em muitas divergências, à medida que se defronta com algumas teorias tradicionais, nomeadamente aquelas que ainda primam pela i*manência absoluta* da obra artística.

Por outro lado, nota-se que, por intermédio das referidas narrativas de *Um pobre homem* e por meio das considerações a respeito de *Os ratos*, é possível identificar um esboço, mas, sobretudo, um aperfeiçoamento, das características mais contundentes da poética dyoneliana, voltadas para o julgamento das contradições políticas, econômicas e sociais, bem como direcionadas para a análise da precariedade e dos tormentos que sondam a "condição inumana",

[95] Foi Moysés Vellinho um dos primeiros críticos a definir esse microcosmo mundo de *Os ratos*, ao observar que, "Dyonelio Machado nos transporta, através das páginas cerradas de sua novela, a um mundo penoso, espécie de câmara fechada, onde repassam, hora por hora, minuto por minuto, num surdo, obstinado vaivém, os mesquinhos tormentos de um dia na existência de um pobre diabo" (Vellinho, 1960, p. 83). Vellinho tenta captar uma luta que se passa em vinte quatro horas, isto é, num tempo e espaço bem delimitados, nos quais o "pobre diabo" não deixa de ser um ser humano: um pai de uma criança que necessita do leite para sobreviver. É interessante mencionar que o tempo da narração de *Passos perdidos* também se dá em vinte quatro horas.

[96] É fundamental frisar que o livro de contos *Um pobre homem* foi publicado antes de sua prisão e o romance *Os ratos* ganhou o prêmio Machado de Assis, justamente quando Dyonelio foi encarcerado. Tudo isso ocorreu antes das agruras da cadeia começar a rondar as obras que representam uma das fases da maturidade de Dyonelio enquanto autor de ficção. Possivelmente seja por isso que as "imagens da prisão exterior" ainda não façam intensamente parte dessas narrativas que compõem as primeiras produções literárias dyonelianas – diferentemente do que ocorre em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos Perdidos* e *Nuanças*.

"a violência político-ditatorial" ou, numa só palavra, "das chagas da sociedade brasileira" – que atingem diretamente o âmago ou a psiquê de seus personagens. Talvez *Os ratos* sejam o romance mais crítico do autor gaúcho, apesar de, em outras composições, ele também tentar retomar algumas técnicas literárias empregadas nessa mesma obra. Não por acaso, ao comparar as primeiras produções de Dyonelio, fica evidente que o aprimoramento estilístico está relacionado à sua preocupação com a linguagem, só que ao mesmo tempo buscando trabalhar certas imagens e formas discursivas, de modo a acentuar, cada vez mais, os traços de seu engajamento.

REVOLUÇÃO E DERROTA

2.1. Um universo sem esplendo

Não foi sem motivo que Moysés Vellinho, contraditoriamente um dos críticos do Rio Grande do Sul que mais reprovou a obra dyoneliana[97], ainda que parcialmente, conseguiu identificar alguns de seus mais importantes aspectos, inclusive citando muitas das propriedades que contribuíram para introduzi-la no âmbito da literatura nacional e designando-lhe tonalidades particulares ou, até mesmo, originais para a época em que foi composta. Nesse sentido, num texto em que tenta traçar um panorama geral da produção artística de Dyonelio Machado, Vellinho ressalta que, desde as primeiras narrativas ficcionais do escritor d'*Um pobre homem*, existe uma

> Preocupação de salientar o homem não na sua caraterização regional, mas na sua expressão permanente *[...]. A nota psicológica entrava a ganhar terreno sobre as receitas já gastas de um regionalismo que raramente ia além do pitoresco* [...]. Não mais a exaltação dos heróis estereotipados, quase vazios de substância humana, com os quais tantas vezes a literatura local, mal velando certa inspiração política, buscava reativar virtudes e sentimentos que julgava extintos ou moribundos. Agora, sob o olho de Dyonelio Machado, os heróis perdem as dimensões da legenda, contraem-se, encolhem-se, para descer às murchas proporções dessas pequenas vidas que despertam cada dia de seus pesadelos anônimos e vêm repetidas ou agravadas, debaixo do mesmo sol sem calor, as misérias.
>
> (Vellinho, 1960, pp. 80-81, grifos nossos)

Sob tal enfoque, certos personagens do livro de contos *Um pobre homem* e aqueles que fazem parte da tetralogia constituída pelo *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças,* tais como: o louco, Norberto, Maneco Manivela, Carmosina, Dorinha, e por que não incluir também o protagonista d'*Os ratos*, Naziazeno? Todos eles poderiam ser considerados como "pobres homens" – que trazem peculiarmente essa nota psicológica identificada por

[97] Vide, entre outros, o texto "Dyonelio Machado: do romance ao conto", especialmente os trechos em que Vellinho crítica com veemência o livro *O louco do Cati* (1960, pp. 79-90), considerado por muitos outros, inclusive por Guimarães Rosa, como um dos melhores trabalhos da literatura nacional.

Vellinho. Para utilizar uma expressão deste mesmo crítico[98] e, posteriormente, retomada por José Paulo Paes (ambos referindo-se apenas a Naziazeno, mas, aqui, para apelidar essas figuras dyonelianas, usaremos a expressão no plural), esses personagens seriam os "pobres diabos da literatura brasileira". Por um lado, isso ocorre à medida que as suas tristes trajetórias delineiam um universo de desencanto, sofrimento e de derrota, no qual por vezes a reificação é a única forma de transformação, isto é, onde o "sistema monetário" modifica o indivíduo até o momento em que ele deixa de ser alguém para se tornar meramente uma "coisa" ou um "animal". De outro lado, principalmente no caso dos personagens dos romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, nota-se que eles padecem de uma angústia que também provém do medo da repressão ou da violência. A respeito do ambiente pleno de desilusão e coerção, embora as cenas de violência ocorram mais no "nível psicológico", Maria Zenilda Grawunder sublinha que

> As observações, associadas ao enunciado textual, reforçam a hipótese de que os romances [*O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*] têm *intenção realista* e podem ser considerados *como o signo dos conflitos do pensamento, da arte e da cultura*, tendo como *contraponto a política*, com a *ascensão da ditadura iniciada por Getúlio Vargas*. Contra esse fundo, eles opõem o *mundo obscuro do homem* e *do artista* em busca do espaço da liberdade da palavra, numa paisagem de *desolação da arte*, em drama paralelo. (Grawunder, 1994, p. 3, grifos nossos)

Sublinha-se que, assim como Vellinho, Grawunder destaca excelentes maneiras de se interpretar a poética dyoneliana. No entanto, o problema é que as referidas considerações de ambos os autores apenas esboçam alguns conceitos-chave para sua melhor compreensão. Em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, o desencantamento do mundo ficcional não condiz tão-somente com a representação de paisagens desoladoras, descritas durante os caminhos pelos quais passam os personagens (o louco, Maneco, Léo, Norberto, Carmosina, Miloca, etc.) ou a influência de cunho determinista dessa particularidade. A desilusão é constituída de maneira muito mais profunda e está estritamente correlacionada a uma singular concepção de obra de arte, cujo esclarecimento é possível encontrar nas próprias produções de Dyonelio. Por exemplo, num importante diálogo entre os personagens Pedânio, Caio, Sílvio e

[98] Cf. Vellinho, *op. cit*. Vide também o texto de José Paulo Paes, intitulado "O pobre diabo no romance brasileiro", em especial a parte em que ele analisa *Os ratos*. In: ____. *A aventura literária*: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. pp. 39-61.

Teófanes, tem-se a seguinte explicação que, embora ocorra em *Sol subterrâneo*, sem dúvida, poderia ser direcionada a muitas obras do autor gaúcho:

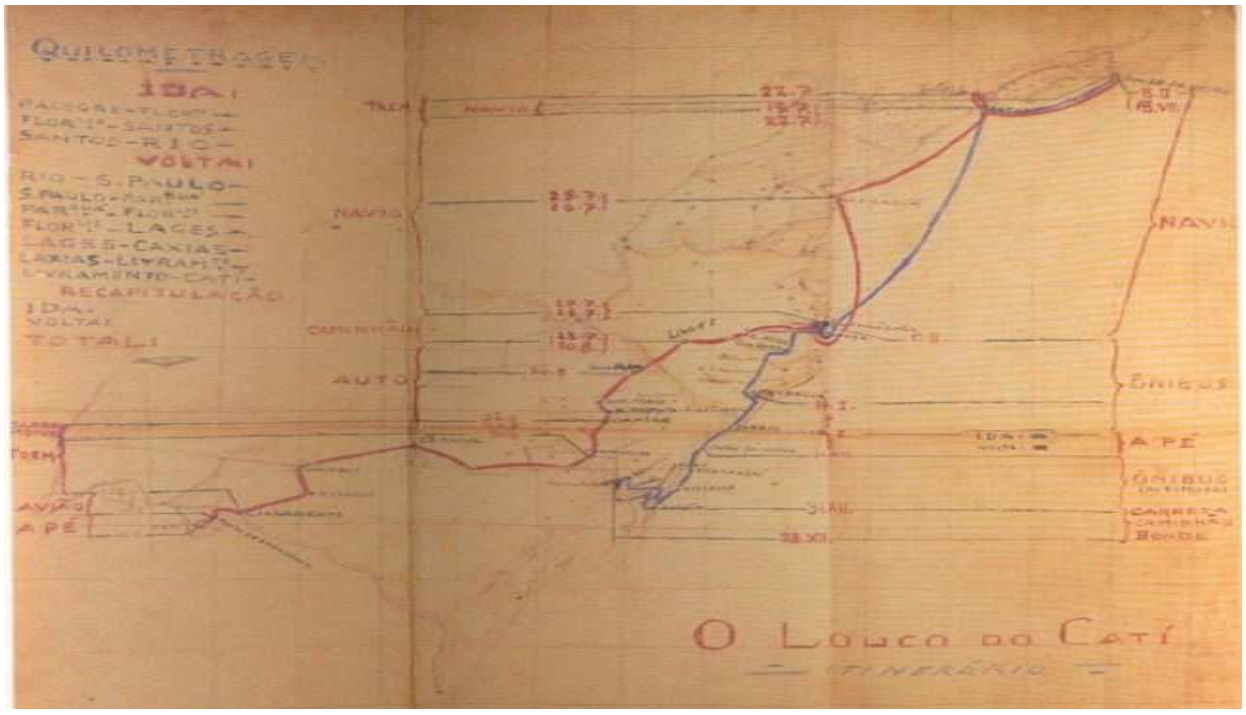
> O caso porém é que lhe fora cair às mãos uma pequena estátua, em bronze de Corinto.
>
> – Apesar da minha pouca familiaridade com o gênero, uma coisa entretanto eu pude ver: tratava-se dum trabalho antigo. O que aliás foi comprovado por um perito.
>
> – E então?
>
> De bom grado, continua ele, entronizaria a estatueta no seu gabinete de estudo, entre duas estantes para livros. Embora guardando porém a medida duma estatueta, é grande demais para o lugar que ele tinha em vista. *Essa e outras considerações o levaram a ofertá-la à divindade*.
>
> – O divino Augusto, lá do Olimpo, vai se regozijar muito com o teu presente – Concorda Caio, trocando com Sílvio um olhar vivo e rápido como um pequeno relâmpago.
>
> Após breve silêncio ruminativo que se seguiu, fica-se sabendo dos pormenores do caso: ele mandara erguer um soclo em mármore (mármore de Paros, especifica) e ia ver como marcharam as obras.
>
> Fala-se sobre escultura. *Na verdade o que seduziu nessa peça de arte foi a sua antiguidade*.
>
> *– Porque o trabalho não é belo*.
>
> *– Não é belo?... – estranha Teófanes, o Grego. – Então não é arte.*
>
> *– Quero dizer que não representa um quadro belo da natureza. É o simulacro dum ancião, demasiado feio na sua decadência. Mas, é certo, está retratado com extraordinária verdade. Chega a fazer mal tanto realismo*. Eu sei que a arte, principalmente a estatuária, e sobretudo entre nós, tomou sempre essa feição. Só isso atesta a importância do meu achado.
>
> – E é só isso que importa – insiste Teófanes de Heracleia.
>
> *– Se não quisermos ver a fealdade, a velhice e a decadência copiadas pelos artistas, comecemos por bani-las da vida. Isso não cabe aos escultores ou pintores*.
>
> – Concordam que a arte confundiu-se com o realismo, que de resto vocês tanto gabam, com a introdução dum processo que nos permite apreciar sem artifícios toda a beleza trágica da Fábula ou da História.
>
> (Machado, 1981, p. 87 e p. 90, grifos nossos)

Isso equivale a dizer que, sobretudo em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, a exemplo do que já ocorria de modo esparso nas primeiras obras dyonelianas, os temas da animalização, da reificação, da prostituição, da loucura, da repressão ditatorial, em meio a muitos outros, em vez de dar um tom de "beleza" às produções literárias do escritor Dyonelio, tornam-se profundos, justamente porque falam das vicissitudes da vida, inclusive da (im)possibilidade de ter liberdade em um contexto em que a coibição e a perseguição política imperam incisivamente. Num capítulo do romance *O louco do Cati*, intitulado "Contratempos",

já é possível perceber esse clima de tensão e de enigma, devido à vigilância por parte de determinado "controle":

> – ... e *botaram controle em Tramandaí...*
>
> O grupo começou a se interessar. Norberto veio-se chegando. O sujeito da carroceria soergueu-se lá dentro e meio se debruçou nas grades.
>
> É que havia turmas numerosas de trabalhadores, e a situação não era boa. Passavam por ali muitos estrangeiros.
>
> – *Agitadores.*
>
> O governo tomara medidas, *vigiando policialmente a estrada* [...]
>
> Norberto queria saber se havia uma outra estrada para Tramandaí.
>
> – Não.
>
> *Porque essa coisa do controle era muito certa*. Há muitos anos (o grupo prestou-lhe atenção) – há algum tempo! – viajou até Palmares, pelo vaporzinho, com sujeito, um indiático, que ele muito suspeitou. *Na véspera tinha-se dado um crime de morte em Porto Alegre*. *Na certa que havia gente de alto topete metida na coisa*. O sujeito viajava só com a passagem do vapor, e, se não se enganava, com uma passagem do trenzinho de Palmares a Conceição. Daí ele ia ganhar a praia e seguir a pé até Santa Catarina. – Ele não podia jurar: mas esse indivíduo estava-se escapando. E de modo fácil.
>
> – *Um controle não deixa de ter a sua utilidade*.
>
> – *A gente escapa de qualquer maneira* – concluiu um do grupo.
>
> (Machado, 2003, pp. 22-3, grifos nossos)

Nesse trecho, observa-se que, embora a violência e a vigilância política *delineiem* a fuga dos personagens, existe um aspecto de mistério envolto às peripécias da trama que sugere a leitura alegórica. E, nomeadamente no caso do louco, não se sabe exatamente do que ele escapa; ele somente é arrastado pelos companheiros; em silêncio, ele acompanha Norberto, Maneco e Luís – o rapaz responsável por guiar o velho calhambeque Borboleta, entre outros. No entanto, é esse mesmo trajeto (intitulado "Uma aventura") que os levará ao fundo dos porões carcerários, triturando aos poucos suas psiquês, seus sonhos, suas ilusões. Ainda que saiam da prisão, a liberdade é completamente condicionada, a exemplo do que acontece nos livros *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, em especial com a trajetória dos protagonistas Lúcio Sílvio e Evandro. Porém, ao analisar os percursos pelos quais passam o louco e seus companheiros, até chegarem à prisão no Rio de Janeiro (que, no momento, ainda era capital do Brasil), pela análise alegórica, é possível detectar uma característica que, de certa maneira, está estritamente relacionada à coerção política, sobretudo acentuada no período em que o Estado Novo passou a vigorar.



Mapa que detalha as viagens do louco e de seus companheiros; escrito à mão por Dyonelio Machado.
Imagem retirada do verso da capa da edição d'*O louco do Cati* (Editora Planeta, 2003).

Uma das principais problemáticas que giram em torno dos romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* apresenta, notadamente, a citada fuga da perseguição política e de sua violência, mas não deixando de representar, também, a prisão do maluco e de alguns de seus companheiros de viagem. Assim, descreve-se o momento em que eles deixam Porto Alegre, praticamente sem rumo, até chegarem ao Rio de Janeiro. Posteriormente, sobretudo no primeiro livro da tetralogia, é focalizado o retorno do louco que passa por São Paulo, Florianópolis, Caxias do Sul até a cidade de Livramento – lugar em que ele finalmente reencontra o Cati: aparentemente um dos responsáveis por provocar a desolação ou o sofrimento.

De qualquer maneira, é justamente aqui que, a partir da análise da alegoria, é possível reconhecer um componente especial, o qual diz respeito a certos *signos* da própria trajetória de vida do ex-preso político Dyonelio Machado, que esteve na cadeia por duas vezes: em 1935 e 1937. Em seus livros *O cheiro de coisa viva* (1995) e *Memórias de um pobre homem* (1990), o autor conta certos detalhes de sua prisão:

> Muita gente me pergunta o que foi pior nesses anos de cadeia. *Fui levado para o Rio, no porão de um grande navio*, em pleno inverno, *numa travessia que durou dez dias*. *Perdi doze quilos, todos os dentes e algumas unhas*. Nada disso, porém, me modificou. Na prisão, eu revelava um humor tão elevado, que parecia estar enamorado da cadeia. Não me abati, nem com a manchete do *Correio do povo*: "Pena de morte para os subversivos". O pior foi algo que nem é muito dramático [...]: o primeiro passo de um *habeas corpus*, para mim, em plena vigência do Estado de Guerra. Este pedido para o Governo do Estado, que respondeu concisamente que não conhecia meu paradeiro. *Isto me aterrorizou, porque era a preparação do terreno para o meu assassinato* [...].
>
> Minha prisão? Pra reação, foi boa. *Me colocaram num quarto escuro durante o dia, em que havia luz durante a noite. Esperei horas na antessala do gabinete de tortura, onde a única medida de defesa, a meu alcance, era tirar os óculos e esconder na minha roupa, pra que as pauladas na cara não quebrassem os vidros, me furando os olhos* [...]. (Machado, 1995, pp. 17-18, grifos nossos)

Na pesquisa feita por nós nos Arquivos da Polícia Política do Rio de Janeiro, entre setembro e novembro de 2010, encontramos muitas questões polêmicas no Prontuário do Preso Dyonelio Tubino Machado, cujo número é 7837[99]. Nesse documento, consta que ele foi detido em 27 de novembro de 1935, acusado de ter sido um dos mentores intelectuais do Movimento Comunista, presidente da Aliança Nacional Libertadora no Rio Grande do Sul, e de participar da tentativa de instaurar, no Brasil, um golpe que se constituiria naquele mesmo ano. Somente em 8 junho de 1936 ele foi transferido para Casa de Detenção do Rio de Janeiro, levado nos porões do navio Itaimbé, no qual foi interrogado e (conforme está destacado pelo próprio autor no trecho acima) brutalmente torturado. Mesmo contando com a ajuda de algumas das maiores autoridades de seu Estado, Dyonelio permaneceu detido por dois anos: um em Porto Alegre (na Brigada Militar do Estado, que ficava na Praia de Belas) e outro no Rio de Janeiro – lugar onde conheceu, entre outros, o companheiro de prisão Graciliano Ramos.

Mesmo distinguindo as diferenças discursivas (literária e documental), torna-se muito difícil não citar o paralelo entre produção artística e "realidade" ou entre o ficcional e o não-ficcional. O percurso feito por alguns dos personagens dos romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* faz uma <u>*alusão*</u> direta ao mesmo caminho percorrido por Dyonelio, ao ser preso no Rio. Ressalta-se que, ao escrever suas composições literárias, o autor visava testemunhar ou expurgar seus sofrimentos através da arte, sugerindo, assim, um peculiar *legado* a

[99] Estas informações talvez sejam ainda inéditas. Em todo o caso, nós fomos os primeiros pesquisadores a manusear o "Prontuário de Preso de Dyonelio Machado". No decorrer deste trabalho, analisaremos as informações deste documento.

seus leitores. Pois, nessas obras, não há possibilidades de esquecer o inesquecível – tal como é comprovado pelo persistente trauma do louco do "Cati" – lugar este que, pelo exame alegórico, alude ao autoritarismo de Vargas. Como nas vanguardas do século XX, nessas narrativas dyonelianas, certa analogia entre "arte" e "vida", não só torna-se inseparável, como também resgata uma tensão teórica entre uma estética da autonomia e o impulso vanguardista que visa reconduzir os rumos da arte para certa *praxis* da vida[100]. Acreditamos que compreender em profundidade a obra de Dyonelio é, de certa maneira, também analisá-la considerando tais aspectos, ou seja, esses *signos* da vida do autor. Lembrando que essa acepção não passa por uma análise de cunho puramente biográfico.



Foto de Dyonelio (fumando, no centro da imagem), tirada na prisão, em Porto Alegre dos anos 30, por volta dos anos de 1935 ou 1936[101].

Com efeito, nos romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, a desilusão provém especialmente de um sentimento de *impotência política* que assola tanto o ambiente ao redor quanto o que há de mais profundo dos personagens, inclusive do louco. Em outros termos, sobretudo nos dois primeiros livros, a tentativa de transformar o mundo a partir do ato revolucionário aparece alegoricamente *elíptica*. Não se trata da história da luta revolucionária, representando explicitamente o combate contra a ditadura Vargas, mas de suas "trágicas"

[100] Por exemplo, Iumma Maria Simon destaca que, um dos objetivos de Peter Bürger (importante teórico da teoria da vanguarda) era analisar a "relação indissociável de tensão entre duas tradições da modernidade, que antes se definiam convencionalmente uma contra outra: a estética da autonomia, cujo auge foi alcançado com o esteticismo do final do século XX, e o impulso vanguardista de superação da autonomia e recondução da arte para a prática da vida". In: Bürger, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 11.

[101] Fonte da imagem, retirado do acervo da família do autor: Machado 1995, p. XXXIII.

consequências. Uma vez que o sonho da revolução não foi concretizado, resta-lhes a fuga da perseguição e de todo tipo de violência política e, talvez, a resignação em face da inevitável derrota. Visto que não conseguem se desvencilhar de seus tormentos, assim como está problematizado em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*[102], uma atmosfera de desconfiança e de assombro passa do ambiente exterior ao próprio interior do louco, de Maneco, de Norberto e dos outros companheiros, demarcando, por assim dizer, o cunho social e psicológico apresentado por essas narrativas.

2.2. Sob a égide do dinheiro e da "moderna" e "antiga" violência política

A partir da análise dos romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, é possível destacar certos questionamentos contra o capitalismo – bem como é traduzido em outras obras de Dyonelio. Não casualmente, a reificação, a desumanização ou a despersonalização (igualmente delineadas em nosso comentário das narrativas do livro *Um pobre homem* ou n'*Os ratos*) aparecem, nessa tetralogia, vinculadas à trajetória dos personagens, em especial à do maluco e de Maneco Manivela. Em todo decorrer do primeiro livro dessa coletânea literária, com a descrição do louco, sublinha-se um tom intenso de animalização:

> *O grupo tinha fome*. Um café com leite, no salão, valera como um reconforto. Balancearam se rapidamente as 'posses'. *Não seria prudente dar de comer ao maluco*.
>
> – É perigoso?!
>
> *Norberto era consultado como um oráculo*.
>
> De resto, o sujeito ficara para os lados do automóvel. Talvez sem apetite. – *E Maneco recordou aquele lanche sob a árvore da estrada*, quando, com ares dum mistério gaiato, desencavara de dentro da caixa das ferragens um pedaço de carne-seca. Cheirava um pouco a ferros, a graxa mineral. Trazia, aderentes, uns fios de estopa. *O maluco engolira o seu bocado com a sofreguidão serena e irracional dum cachorro, sem mastigar, o focinho horizontal, olhando para diante*. (Machado, 2003, p. 27, grifos nossos)

[102] É nesse sentido que, no ensaio "Uma trilogia da libertação" (Apud Machado 1981, pp. 323-8), Alfredo Bosi destaca que "um clima de sobressalto está fora e está dentro das criaturas de *Deuses econômicos* e de *Sol subterrâneo*". Pode-se dizer que, desde suas primeiras publicações, essa é uma marca fundamental das obras de Dyonelio Machado.

No exemplo acima, sob o ponto de vista analítico do narrador, o maluco não se torna somente um homem doentio; não apresenta apenas certos distúrbios psicológicos. Não obstante, ele é rebaixado até adquirir uma feição grotesca: meio cachorro, meio lobo: um bicho irracional. Retiram-se, assim, paulatinamente os traços de sua humanidade. Trata-se da complexidade da representação da "condição humana[103]" – característica esta que já está traduzida, à sua maneira, pelos personagens dos contos "As chagas" e "Melancolia", bem como pelo Naziazeno de *Os ratos*. Claro que tudo isso está entrelaçado ao trabalho com o aprofundamento psicológico do louco que, completamente em silêncio, tal como uma marionete, em razão de um profundo trauma que não sai de sua mente, só consegue articular raramente as palavras: "*É o Cati*". No contexto ditatorial, seu silêncio está vinculado à censura, à coerção. Por conta desse e de outros aspectos, talvez seja plausível afirmar que *O louco do Cati* seja um dos mais expressivos romances da literatura brasileira. Como destaca Valentin Faciolli, no artigo "Um grande romancista do Brasil", publicado na *Folha de São Paulo*, em 1979,

> O *louco do Cati* é um romance exemplar que teria feito as delícias da crítica em qualquer país e *inclusive no Brasil não tivesse seu autor sido amaldiçoado até há pouco. Pode ser lido como romance da antipsiquiatria, como romance da opressão política, do terror e do medo institucionalizados, como romance do absurdo do cotidiano meio a Kafka e mesmo como construção formal (ponto de vista, fragmentação, antirretórica, etc.)* próxima do experimentalismo modernista etc. Seus vários níveis, entretanto, fundem-se numa harmonia perfeita *e dificilmente alguma crítica ávida de esqueletos dará conta de suas implicações...* É um romance que pode ser localizado, enquanto historiografia brasileira, na linha do romance chamado 'psicológico', de rica produção e pouca notoriedade nas décadas de 30 e 40 [...]. *O louco do Cati* é primo-irmão de *São Bernardo*, *Angústia*, quanto à construção formal e especialmente às implicações psicológicas [...]. Diria ainda, nesse precário enquadramento que representa uma continuação extremamente coerente de *Os ratos* [...]. O mais importante contudo, nessa continuação, é a técnica de construir romance psicológico sem cair em nenhum momento nos chavões da tradicional literatura realista ou neo (problema de que Graciliano Ramos, por exemplo, nem sempre escapa). (Faciolli, 1979, p. 69, grifos nossos)

[103] No texto "Ausência da negação", publicado no *Jornal o Globo*, em 1979, João Gilberto Noll destaca a complexidade em torno da construção desse personagem, ao observar que "o escritor gaúcho retira das ambientações em que circunda a narrativa apenas o essencial, os seus signos prioritários. Esta medida de economia estética resulta num rendimento maior para a feitura literária da galeria humana, que tem no personagem central, o louco, uma densidade só encontrada nos grandes romances. E, justamente, no caráter desconcertante deste personagem é que ele mostra a sua alta complexidade em quase constante ausência: pouco fala, pouco participa dos entrechos, pouco atua" (1979, p. 5). Esse estranho e enigmático personagem "principal-secundário" é expressivo e marcante, porque ao mesmo tempo tem a capacidade de ferir com contundência o âmago do leitor.

Nesse excerto, Faciolli destaca um aspecto muito importante a qualquer obra literária: sua *pluralidade significativa*. Possivelmente, um dos pontos mais relevantes de seu comentário a respeito d'*O louco do Cati* seja identificar nele certa tonalidade que tende à antipsiquiatria, indicando, desse modo, determinada originalidade desse romance. Com efeito, isso torna esse primeiro livro da tetralogia ainda mais misterioso. Profundo estudioso das obras de Freud e de Jung, o médico psiquiatra Dyonelio Machado conhecia como poucos a complexidade da mente do ser humano. Analisando seus livros de memórias, constata-se que, ao compor seus trabalhos artísticos, o autor não gostaria que eles fossem lidos *somente* como uma espécie de "laboratório clínico" a despeito do estudo literário. De qualquer forma, é inegável que em suas obras há especificidades que giram em volta da teoria das ideologias, no sentido marxista, e da teoria das ilusões, tal como a sistematiza Freud, por exemplo. Pode-se dizer que essas duas premissas juntas salientam a função crítica contra o sistema monetário e a inconsciente subjugação por ele propagada – atributo este analisado minuciosamente pelos teóricos da Escola de Frankfurt, entre outros.

Em meio à reificação ou à animalização da figura humana, a relação entre necessidade e dinheiro, n'*O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, é peculiarmente problematizada. No primeiro livro dessa tetralogia, a partir do capítulo intitulado "Excursionistas", o personagem Norberto decide separar-se dos companheiros e leva o maluco para acompanhá-lo, seguindo aparentemente sem rumo e, principalmente, sem recursos financeiros. Em certas passagens d'*O louco do Cati*, a impossibilidade de comprar até mesmo as coisas mais básicas para o sustento diário obriga os personagens a se arranjarem de modo sutil, remetendo-se, à sua maneira, à atmosfera de *Os ratos*[104]. Num dos primeiros episódios, está de

[104] Ao questionar a crítica a respeito da obra dyoneliana, Lucie D. Michalski pondera que há "entre os críticos de Dyonelio Machado e *Os ratos* uma estrutura mental de incompreensão, gerada menos pelo conteúdo e mais por uma diferenciação classista [...]. Os críticos que falam em banalidade, trivialidade, drama comovente, pieguice, etc., demonstram claramente não entender as condições e necessidades da personagem central de *Os ratos*... É preciso, entretanto, esclarecer que as condições e necessidades da personagem dyoneliana são as das classes depauperadas e proletarizadas. Ora, os críticos literários, pela sua própria ocupação e preocupação, fazem parte da elite cultural do país. Como elite, só podem pertencer à classe média (sem corrosão de *status*) ou à burguesia. Neste caso, à estrutura mental do crítico vem de encontro às obras, porque seus anseios, sentimentos e aspirações são de ordem diversa" (1978, p. 5). Embora o comentário de Michalski tenha certos problemas, inclusive ao generalizar determinada posição social dos críticos literários, o traço a grifar aqui é que, apesar de suas considerações serem apenas referentes ao livro *Os ratos*, Lucie detecta um aspecto fundamental das narrativas de Dyonelio: justamente no momento em que as coloca na linha crítico-social, inerente aos romances de 30. A problematização em torno da necessidade financeira, da condição miserável de certos personagens, etc., (seja n'*Os ratos*, seja n'*O louco do Cati*) torna-se fundamental para compreender o mundo ficcional de Dyonelio.

antemão apresentada essa particularidade, em especial, por intermédio de um diálogo entre Norberto (um dos responsáveis pelas despesas com a viagem) e o dono de um armazém:

> Queria um maço de cigarros... E fósforos também.
> – Qual é a marca?
> Cigarros de quinhentos réis. Nas pontas dos dedos – um 'centenário'.
> O armazeneiro procurou o artigo lentamente. O rapaz ruivo e de olhar inteligente falava baixo para o amigo, mas sem desviar os olhos do homem que comprava.
> – *Esse dinheiro é falso*.
> *A observação surpreendeu-o, no momento em que ia pagar a despesa. Soltando no balcão os cigarros e os fósforos, o sujeito vasculhava os bolsos do colete. Mas não saía mais nada*.
> – Espere! Quero ver.
> O rapaz ruivo saltou do seu banco improvisado. Aproximou-se. Revirou nos dedos a 'pratinha' de mil réis. De quando em quando fitava o indivíduo.
> Nem havia dúvida: um santa-maria. E voltou para o seu lugar.
> O dono do armazém tornou a examinar a moeda. Passou a unha na serrilha, avaliou-lhe o peso, atirando-a várias vezes de leve para cima e recebendo-a na concha da mão.
> – *Dou quinhentos réis por ele*.
> *O homem não parecia compreender. Levantou-lhe uma cara de boca aberta. Ao mesmo tempo, ia estabelecendo a mão para a sua 'compra'*.
> – O fósforo não está pago.
> – Aqui tem o níquel – disse, de lá de longe, o rapaz ruivo, jogando uma pequena moeda pelo ar. (Machado, 2003, p. 16, grifos nossos)

A compra do dinheiro falso não traduz apenas um caso paradoxal de oportunismo, mas também salienta a inversão da ordem das coisas, pois a importância não está na legitimidade da moeda, mas sim naquilo que posteriormente se fará com ela. Assim, o "dinheiro sem valor" torna-se um tipo de *símbolo*: da pobreza que diminui e arrasta os personagens pelos caminhos do infortúnio. Ainda aqui, a penúria e a miséria não são representadas de maneira explícita ou apelativa, porém, principalmente as três primeiras narrativas da tetralogia primam pela *sutileza* da apresentação das peripécias, das tramas. O retrato analítico do maluco adquire uma característica de mais destaque: seja por meio do ponto de vista do narrador, seja pela análise de seus companheiros de jornada. Em outro trecho de *O louco do Cati*, através do estilo seco e marcante de Dyonelio, há uma descrição que tende a explicar os motivos dos traumas desse intrigante personagem, que, com dificuldade, apenas grita

> – *Isto! Isto é o Cati*!
>
> [...] Seu Ricardo depunha-lhe um olhar de incompreensão momentânea e de investigação. Norberto avançou. (Tinha acordado com o raiar do dia). Um a um, os companheiros iam tomando conhecimento da coisa: Maneco saltou logo da carroceria, onde se alojara com o outro camarada; o da direção se desenrolava lentamente de sobre o banco, no qual passara a noite encolhido. Uma cara de curiosidade indolente erguia-se lá dentro da carroceria e espiava pelo rebordo da grade.
>
> *Um cerco...*
>
> *Era um cerco! O pânico desmanchou aquela atitude*. Uma revista rápida e apavorada. Depois a fuga – ordenada, a julgar por um trancão de passadas compridas, que o afastou logo dali, pra mais longe, para o matinho mirrado, todo retorcido pelo vento constante do mar.
>
> Perplexidade.
>
> – Cati... (Ele falara em Cati...)
>
> O que vinha a ser isso?
>
> – Mas vocês não querem ver que o homem vai se escapando?...
>
> Eu já ouvi falar no Cati.
>
> – O maluco ganhou o mato... (Machado, 2003, pp. 28-9)

Devido à sua perturbação, o louco não consegue desvincular-se das imagens do Cati ou do *sugerido* cerco policial – imagens estas que o perturbarão por toda a narrativa. Embora a polícia e a violência não sejam explícitas, na passagem acima, averigua-se que é a partir do trabalho literário com os temas da perseguição política que se tem o aprofundamento da agressão física ou psicológica e a demarcação dos aspectos alegóricos. Trata-se da representação de níveis de violência, também apresentados, ao seu modo, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*. De certa forma, a partir dos anos 30, por parte de Dyonelio, a luta contra as contradições do capitalismo ou contra o s*tatus quo* nacional se acentuou ainda mais; e, para o autor, questionar a exploração do homem subjugado ao "escravagismo moderno[105]" era uma de suas principais metas. Nesse sentido, em um de seus provocantes textos memorialísticos, ele demonstra a sua perspectiva da época, detectando, entre outras particularidades, níveis de violência ou novos métodos de barbárie moderna, fundados na dizimação tecnológica que assombrou todo o século XX:

[105] Entende-se aqui o termo "escravidão moderna" como as novas formas de exploração corporal e psíquica, propagadas, sobretudo, no decorrer do século XX.

> O governo saído da insurreição de 30 apanhou no ar o moderno então em voga: um governo de direita, altamente demagógico e populista, *forma híbrida dum capitalismo que chegara, com a enorme concentração do capital, ao seu momento de transformação crítica*. A maré socialista batia os diques em que o imperialismo se circunscrevera [...]. [O totalitarismo] *envergou camisas de desvairadas cores*. Fascismo, na Itália, Nazismo, na Alemanha, Falangismo, na Espanha, Corporativismo (ou que outra alcunha tenha) em Portugal, Integralismo, no Brasil, constituíram outros tantos avatares dum ódio de classe que o mundo ainda não conhecia, porque era novo na sua apresentação: era um ódio técnico. *Esse aspecto, emprestando formas 'modernas' à barbárie, não iludia ninguém...* (Machado, 1990, p. 75, grifos nossos)

É inegável que Dyonelio tentou trabalhar literariamente essas "formas modernas de barbárie" em boa parte de suas obras[106]. Sabe-se que a Revolução Federalista no Rio Grande do Sul (1892-1895)[107] marcou profundamente parte da História do Brasil. Tal insurreição organizou-se com o objetivo de consolidar a República, precisamente no período em que se demarcaram os limites entre a velha ideologia brasileira imperial *versus*, até então, a nova ordem política, econômica e cultural. Conquanto não seja muito conhecida, a Revolução Federalista pode ser considerada como um dos mais sangrentos eventos da história brasileira. Sem dúvida, Dyonelio conhecia muito bem os detalhes em torno de tais eventos[108] e, sobretudo, n'*O louco do Cati* e em sua trilogia, é possível verificar a sua preocupação em problematizar artisticamente aspectos da transição do Brasil Imperial ao Republicano (no período da tentativa de instaurar a referida Revolução), mas no qual ainda vigoravam as ideologias raciais e positivistas, mescladas a um ideal de desenvolvimento e de progresso, atraso e conservadorismo.

Apesar de certas análises que versam sobre o romance *O louco do Cati* não enfatizarem ou, até mesmo, recusarem a representação crítico-política que tal narrativa expressa em relação

---

[106] Não por acaso, no livro *O caráter social da literatura brasileira*, Fábio Lucas diz que "o drama pequeno-burguês mais comovente está em *Os ratos* de Dyonelio Machado, cuja ação se passa toda num dia. A personagem sofre a ameaça do leiteiro a quem deve: no dia seguinte não haveria mais fornecimento se a dívida não fosse liquidada. A novela desenvolve a epopeia da personagem em busca do dinheiro. A busca fora tão intensa que, à noite, o herói acaba perdendo o sono e, naquele torpor e ansiedade, em que se encontra, sente que os ratos estão roendo o dinheiro que deixara para o leiteiro. Forma-se nele a convicção da perda total, até que ouve a entrada do leiteiro, que derrama leite na vasilha. *O tema é o da escravidão pela dívida, o drama da necessidade*" (Lucas, 1970, p. 25, grifado por nós). Ressalta-se que o tema que concerne à luta pela sobrevivência, a "escravidão moderna" ou a necessidade do dinheiro permeia essas obras que abrangem a primeira fase literária de Dyonelio Machado. Por isso, falar aqui de servidão e exploração modernas deve ser compreendido com um traço imanente às obras dyonelianas.

[107] Cf., por exemplo, o livro *A Revolução Federalista em cima da serra,* publicado em 1987, de Antônio Prestes Guimarães.

[108] Cf. Fernando Simplício dos Santos, "Entrevista com Antônio Hohlfeldt" (2011, p. 15).

ao contexto em que foi publicada[109], pode-se dizer que o "fantasma da Revolução Federalista" é o principal responsável por permitir determinada leitura alegórica. Por meio desta, averigua-se que a recuperação da imagem do Cati é passível de representar um questionamento contra os mecanismos de opressão que aludem à ditadura do Estado Novo. Logo nos primeiros capítulos desse livro, o narrador é incumbido de explicar a obscura história do Cati[110] e a sua correlação com o traumatizado e animalizado louco:

> Havia terminado a revolução com a vitória do governo. Era um fim de século – século dezenove. *Fim de mundo*... A campanha, principalmente a fronteira – ninho de revolucionários – não estava ainda 'pacificada'. *Fazia-se necessário isso que depois as guerras iriam chamar 'operações de limpeza'*. (Compreendiam... compreendiam...) Bem: essa limpeza se inaugurou, se consolidou, se prolongou. Tornou-se coisa regular. – Uma espécie de banditismo legal, *entronizado naquele 'Castelo'*, sobre uma elevação às margens dum arroio, nas caídas dum dos rios que têm mudado de pronúncia com a mudança de fronteira de dois povos inquietos. – Mas, é claro, uma tarefa de tal ordem ('Ordem pública! Ordem pública!') *punha nas mãos dos homens do Cati uma enorme soma de poder: poder pessoal*, *poder político, poder!*... Já nada mais se fazia então naquela vasta zona sem consultar o Cati. *O Cati era o Subestado* p*ara aquela região. Não raro entrava em conflito com o verdadeiro Estado, e o vencia*. Polvo (Norberto gostava muito da palavra pejorativa 'polvo'), estendia tentáculos, atava, arrastava, triturava. A simples companhia de volantins que demandava Livramento, vinda do oeste, fazia a travessia pelo outro lado da linha, pelo estrangeiro, para não ter de passar pelo Cati (– *Passar pelo portão do Cati* era obrigatório –). Por causa das mulheres... Não respeitavam nem as mulheres. E os pais e os irmãos é que pagavam, atirados nos poços medievais. *Daí, quando saíam, eram quase sempre degolados*. Todos os que caíam eram degolados: *por motivos pessoais, por motivos políticos, comerciais, por qualquer motivo*... Altivo e frio o Cati apertava, arrastava, triturava. E durante anos, anos. Fez-se uma legenda, real, verdadeira, de sangue, de morte, de terror feudal. – Nós ficamos um pouco célebres, respeitados, admirados, por essa Legenda. (Machado, 2003, pp.30-1)

[109] Por exemplo, esse é o caso de Tânia Franco Carvalhal, ao afirmar que "*O louco do Cati* logra exprimir o absurdo da condição humana em alguns de seus traços mais contundentes, o homem despojado de entendimento, envolvido ao acaso das situações, acuado e perseguido como cão. Evitando datar seu romance (o Brasil do Estado Novo?), Dyonelio garante-lhe uma maior abrangência temporal e, por isso mesmo, uma mais ampla significação. É o drama do homem em toda sua contingência, expresso numa ficção que se ensaiava renovadora" (Carvalhal, 1979, p. 40). Embora seja plausível sua linha interpretativa, Tânia questiona se *O louco do Cati* representa, sobretudo, questões acerca do Estado Novo. Não obstante, conforme pontuamos no decorrer de nosso trabalho, a experiência carcerária de Dyonelio é fundamental para compreender uma parte significativa de seu pensamento poético. Em todo caso, reiteramos que, ao transcrever literariamente suas experiências, elas são transformadas em *signos de vida*. Portanto, não podem ser compreendidas de maneira literal.

[110] É interessante notar que, segundo Maria Zenilda Grawunder (1994, p. 242), o Cati ficava apenas a quatro quilômetros de Quaraí: cidade natal de Dyonelio.

Aqui, a interpretação alegórica revela certas peculiaridades expressivas. O Cati aparece como o culpado pelas torturas, arrastando os homens para a morte e aniquilando os seus sonhos. Esse antigo castelo (símbolo da tradição e, na narrativa, da violência) era o *subestado*, mais forte e mais expressivo do que o próprio "Estado oficial". Nesse sentido, semelhante ao *Akhéron* da Antiguidade, representado em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* como um espaço de assassinatos e de sofrimento, o Cati era um lugar onde se matavam os presos políticos, mulheres e até mesmo crianças; é um ambiente em que, na produção literária dyoneliana, sintetiza as contradições do estado de exceção em oposição ao "verdadeiro Estado". Localizado em uma das regiões da *fronteira* com o Uruguai, esse antigo castelo (com seus profundos poços nos quais os corpos dos encarcerados eram atirados e com seus pátios em que uma considerável parcela da população foi brutalmente degolada) fez com que o Cati se tornasse uma lenda, assim como a figura do lobisomem, no Rio Grande do Sul. Daqui provêm algumas peculiaridades que contribuíram para Dyonelio Machado criar o seu singular maluco: o mudo-homem-cão, que vaga pela história desse primeiro livro da tetralogia sem rumo ou sem destino, até se defrontar com os vestígios de sua libertação. No posfácio ao romance *O louco do Cati*, intitulado "Quem será este louco ou homem-cão?", Maria Zenilda Grawunder pondera que

> A enigmática personagem principal, a linguagem apoiada em vocabulário realista em expressões populares e no discurso do submundo, bem como uma certa ironia sutil e ferina, causaram perplexidade, desconforto e incompreensão, apesar de o texto ser impecavelmente correto do ponto de vista gramatical. O alegórico homem da história é um ser sem nome e sem rosto, tratado como figura, sombra, espectro, homem-cão, entre outros seres etéreos ou descarnados. *Tudo isso traz uma forte carga de expressionismo, naquele momento ainda estranho aos parâmetros do nosso fazer literário. Talvez por isso não tenha tido uma boa recepção do público e da crítica na época*. Somente um profissional seguro e doutor em psiquiatria, como era o escritor, poderia ter criado um personagem como o louco do Cati e um resultado tão intrigante, quando os conhecimentos nessa área ainda engatinhavam no meio leigo.
>
> (Apud Dyonelio, 2003, p. 262)

Entre outros aspectos, observa-se que Grawunder grifa o tom expressionista de *O louco do Cati*. Sabe-se que o expressionismo (em especial o abstrato) também surgiu como uma crítica à arte tradicional, justamente, a partir de seu panorama expresso pelo tom de incerteza, inexatidão, seja representado pelos traços do fundo da tela, seja por meio de disformes figuras. Depois da Segunda Guerra, muitos artistas recorreram às fontes expressionistas abstratas, cujos

precursores mais conhecidos são Arshile Gorky, Jackson Pollock, Philip Guston, Willem de Kooning, Clyfford Stille, Wassily Kandinsky. Em seus quadros, nota-se a valorização de uma linha ou um tom que marca a individualidade singular de cada artista, sem deixar de defender, ao mesmo tempo, a liberdade e a espontaneidade. Trata-se de uma arte que está peculiarmente interligada às consequências sociais, políticas, culturais e econômicas, desencadeadas na Era dos Extremos. Pode-se dizer que, no Brasil, muitos pintores foram influenciados pelo Expressionismo. Muito provavelmente, este seja o caso de Iberê Camargo (1914-1994), cujos quadros representam seres amorfos, envoltos em uma atmosfera obscura, em que muitas vezes se sobressaem a desolação e o sofrimento.



A solidão (1994)



Tudo te é falso e inútil (1992)[111]

Tanto *O louco do Cati* quanto *Desolação* remetem peculiarmente a essa atmosfera disforme e nebulosa, representada à sua maneira nessas duas pinturas de Iberê Camargo, nas quais a desilusão e a penúria regem os anseios mais íntimos das figuras. No entanto, no primeiro romance da tetralogia, mais do que aludir diretamente à história da Revolução Federalista ou às categorias artísticas do expressionismo, entre outras coisas, a partir do momento em que é destacada a imagem do *subestado* (o Cati), a análise de cunho alegórico é capaz de problematizar

[111] Fundação Iberê Camargo – http://www.iberecamargo.org.br/site/acervo/acervo-obras-2.aspx. Acesso em janeiro de 2013. A pintura *Tudo te é falso e inútil* está representada na capa da edição de 2005, do romance *Desolação*.

a mítica em torno da dominação e da coerção, propagada pelo Estado Novo (1935-1945). Aqui é fundamental relembrar que

> Foi esse mesmo Estado, pensado logo depois do golpe de 30 e só abortado em 1945, que deitou as raízes da institucionalização de um determinado tipo de polícia, *ávida por servir e transformar-se no mais importante braço executivo do regime e dos interesses do Estado*. Mais grave do que isso, de *uma polícia que rompeu todos os seus vínculos de solidariedade com a comunidade e que inaugurou modelos de práticas sociais que se arraigariam na sociedade brasileira como padrão de ação policial e de interesses específicos na prática do exercício de poder*. Práticas que, na realidade, se radicalizaram em função de um regime que desfez a separação entre governo e Estado. Portanto, de um regime que criou uma *polícia calcada na falta de princípios democráticos e que iria, por isso, se produzir e reproduzir como o grande agente social de instabilidade social, onde a primazia de um Estado violento*, suportado pela ação policial, pretendeu a ordenação da sociedade no sentido de sua existência orgânica, a partir do credo na mítica da violência.
>
> (Cancelli, 1999, p. 309, grifos nossos)

Sob o ponto de vista da atualidade, parece que a ditadura instaurada pelo Estado Novo ficou parcialmente olvidada, uma vez que, entre outros fatores, a história em torno das melhorias feitas por Getúlio Vargas, nos setores econômicos e trabalhistas, tende a ofuscar a violência constituída durante o seu governo, que, desde o início, premeditara um Golpe. A análise alegórica da literatura dyoneliana permite identificar um diálogo com tais questões políticas, especialmente almejando criticá-las. A descrição desse antigo castelo, confrontada com as "modernas" ideologias revolucionárias republicanas (do período da Revolução Federalista) ajuda-nos a traduzir certo embate entre atraso e progresso, monarquia e presidencialismo, império e república, antigo e moderno, violência e civilização – tal como ocorre à sua maneira na trilogia composta pelos romances *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*. Um dos principais questionamentos presentes em todas as narrativas em questão refere-se ao conceito de Modernidade. Pois, ao mesclar as imagens de um velho "Império" a um "regime político atual", nessas obras literárias, subentende-se que o ato de "modernizar" aparece mascarado, fantasiado, disfarçado, isto é, alegorizado pelas contradições sócio-político-culturais que, no Brasil, são passíveis de retornar sob as velhas "máscaras" de uma "falsa" concepção de "civilização" ou de conquistas econômicas.

2.3. Teoria da prisão e da conspiração

Sobreposta à imagem de um personagem da *fronteir*a, talvez a trajetória do louco do Cati (e, em outro patamar, o percurso de Naziazeno, d'*Os ratos*) apresente vestígios da violência física e psíquica, como poucas narrativas da Literatura Brasileira o fazem. Reitera-se que, especialmente nas três primeiras obras de tetralogia, às vezes, a representação da violência não é explícita, mas ela se sobrepõe tal como um *signo*: deixando o corpo livre e atingindo diretamente a alma ou a psiquê de certos personagens. As metáforas em torno da animalização e das discrepâncias da ditadura ou do cárcere, juntadas às mazelas do dinheiro ou da ambição, em meio a outras características, são minuciosamente trabalhadas pela poética dyoneliana. Ainda em *O louco do Cati*, Norberto e o maluco são presos e iniciam-se suas viagens até a prisão no Rio de Janeiro. Nesse sentido, o narrador explica parte da história dos dois personagens:

> Os outros detalhes se souberam mais tarde: a polícia estava prevenida da entrada de Norberto pela fronteira do Estado Oriental, por Rivera. Mas perdeu-lhe por várias vezes a pista. De Tramandaí, onde se pensava capturá-lo, mas onde não fora encontrado, avisou-se pra Araranguá, suspeitando que ele já tivesse deixado o Rio Grande do Sul com mais antecedência. A polícia mostrou-se muito ativa. Muito inteligente, que é o termo que lhe é peculiar: como não se achava em Araranguá, só a alternativa: ou devia já haver partido ou ainda não ter chegado. Casualmente estava chegando.
>
> Soube-se que seu nome verdadeiro era *José Cândido Morais e não Norberto só ou Norberto Molina, como se dizia chamar*. (Ou quem sabe se aquele não seria o nome de guerra e o outro o nome mesmo? Ninguém foi capaz de deslindar.)
>
> – É melhor dar a maior consideração possível aos dois nomes – sugiro o delegado, com a aprovação de todos. – Mas com o sujeito em si nenhuma consideração. (Machado, 2003, p. 63-4).
>
> A autoridade tomou logo várias resoluções. A primeira era considerar os dois sujeitos (Norberto e o companheiro) *como presos de importância*. – O delegado tinha por hábito andar sempre resfriado, a voz nasalada. Ele, mesmo, só se curava em último caso. Era moço e tinha gosto (rapaz de muito gosto), tinha gosto em andar assim, com a voz velada, rouca e íntima. Os outros também se compraziam, porque, nessas ocasiões, ele ficava mais comunicativo, mais familiar, trazendo amavelmente o focinho para mais perto de todos. E a repartição tomava o ar de colégio em dia de chuva.
>
> (Machado, 2003, p. 67, grifos nossos)

O narrador apresenta uma teoria da conspiração e do silêncio em torno da prisão. Em princípio, não se sabe ao certo o motivo de suas prisões, propagando mais ainda um tom de mistério e inquietude por toda a narrativa, muito próximo ao dos romances de Kafka. Não

obstante, no decorrer d'*O louco do Cati*, *Desolação* e *Passos perdidos*, uma minuciosa análise das imagens e formas discursivas revela como é trabalhado aquilo que estaria parcialmente oculto em tais romances. Há neles: os policiais infiltrados ou disfarçados (os arapongas da ditadura brasileira); a tentativa de difundir uma literatura subversiva (tal como está representado nos *Deuses econômicos* e *Sol subterrâneo*); os pseudônimos dos personagens dyonelianos: Maneco Manivela, Norberto, louco, etc.; a necessidade de dividir o grupo para dificultar a perseguição ditatorial. Mas todos eles poderiam fugir de si mesmos. A viagem que os presos fazem, ora trancafiados em viaturas, ora dento do navio, passando por vários estados brasileiros, exemplifica o clima de tensão ditatorial[112], disseminado em todo o Brasil do contexto em que essas narrativas foram compostas. Tudo isso condiz com a conspiração metaforizada pelos caminhos silenciosos da desilusão e vinculada à debilitada ou frágil luta contra as contradições políticas. Daí provém um sentimento de medo e de melancolia, presente nas mais importantes produções literárias do escritor gaúcho.

A respeito dessa relação entre literatura e história, no artigo "Dyonelio Machado: Esquecimento ou conspiração do silêncio", publicado em 1978, no jornal *Correio do Povo*, Lucie D. Michalski diz que "o fato de não se ouvir falar dos romances de Dyonelio Machado, levou-nos a estudá-los a fim de averiguar se são ou não obras literárias. O que se manifesta é, sem sombra de dúvida, *um profundo silêncio em torno dos romances do escritor gaúcho*". (1978, p. 5). Por conseguinte, não há muito tempo, o trabalho artístico de Dyonelio estava praticamente voltado para o esquecimento. Por exemplo, quando começamos nossa pesquisa, em meados de 2003, quase não existiam novos artigos, ensaios, teses, etc., que se debruçassem sobre as produções do autor. Contudo, talvez o traço mais relevante a destacar é que, embora tentassem "calar" o romancista, ele nunca desistiu de publicar suas obras, tornando-se, por assim dizer, um exemplo de intelectual. Sob tal prisma, torna-se sintomática a metáfora do silêncio em suas narrativas [113].

---

[112] Ao grifar o traço sutil (mas ao mesmo tempo profundamente crítico) d'*O louco do Cati*, Nei Duclós pondera que: "precursor em vários níveis, não é só por isso, no entanto, que *O louco do Cati* se impõe: ele é o romance da ditadura (de Vargas, poderia ser de outro; o grande romance brasileiro da ditadura latino-americano da perseguição e da prisão política) [...]. A narrativa se apresenta tão consciente de seu poder que em nenhum momento as palavras-chave são ditas: certamente, sutileza e grandeza do autor que, assim, evitou escrever um romance 'datado'" (Duclós, 1979, p. 27). Pode-se dizer que isso também ocorre nas obras *Desolação* e *Passos perdidos*, mas não completamente em *Nuanças*.

[113] No excelente artigo intitulado "Ausência e negação", publicado em 1979, no jornal *O Globo*, João Gilberto Noll destaca os seguintes aspectos a respeito do romance *O louco do Cati*: "a experiência de *O louco do Cati* faz lembrar aquela de um certo cinema espanhol dos estertores franquistas, como o de alguns filmes de Carlos Saura, nos quais a denúncia da opressão é efetuada dentro de uma sábia inventividade, pois, ao mesmo tempo que nos dá uma síntese

Como ocorre com os personagens dos contos "Um pobre homem", "Melancolia", com Naziazeno, de *Os ratos*, entre outros, na tetralogia dyoneliana, a despersonalização chega a tal ponto que alguns de seus personagens, sem voz ou sem força ativa, são assombrados pelo sentimento de *impotência política* e rebaixados às condições inumanas ou, até mesmo, sem o direito básico ao livre-arbítrio. Eles deixam de estar integrados à clássica figura do "herói romanesco", principalmente passando a representar a "*queda do ser humano*" ou daqueles que estão à margem. N'*O louco do Cati*, num poema escrito por um dos condenados políticos, esta "*queda"* obtém importantes dimensões, ao retomar, poeticamente, as imagens do "mundo subterrâneo", isto é, visto aqui como uma metáfora da prisão e de seus estigmas:

Almas Penadas
(Sugestões do Cárcere)

Não se sabe quem foi. Nem sequer se foi Deus.
Ou se foi o Demônio Engenhoso e Magano.
Ou mesmo um Poeta triste e por isso com seus
Sorrisos de Comédia, entre divino e humano.

Não se sabe quem foi. *Só se sabe que os Céus*
Um dia se fecharam: que um profundo oceano
De fogo e de sofrer se abriu para esses réus.
– O Inferno, assim criado, entronizava o Insano.

Uma a uma, depois, vieram todas as almas.
– Almas sem esperança, ímpias almas penadas:
É do fado amargar dores mudas e calmas.

Todas têm um sinal: são possessas, danadas.
Mas passam, sem ouvir o apuro ou as palmas...
– A tristeza que há nessas faces geladas!

(Machado, 2003, pp. 108-9, grifo nosso)

---

irretocável e, portanto, eficaz de uma situação política, desarma qualquer escalão censório tal o ineditismo de uma linguagem que se reveste de alegoria não como escapismo, mas como o único instrumento denunciador ao alcance. Sem que postule as grandes obras como fruto da adversidade individual e/ ou social, é inegável que na mão de criadores argutos as insuficiências ditas especialmente pela asfixia política pode render em inventividade estética, uma vez que o artista, aí, é compelido a transgredir dialeticamente as normas das linguagens dominantes, para fazer circular o seu produto em circuitos de alguma abrangência, sem abdicar da narrativa reveladora de situações concretas e reconhecíveis" (1979, p. 5). Por conta do profundo tom crítico-político (elemento inerente à alegoria), uma vez que alguns *representantes do poder*, vigente na época em que Dyonelio escreveu seus livros, reconheceram os questionamentos tanto presentes em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, quanto em outros romances do autor. Foi principalmente por conta disso que Dyonelio ficou por mais de vinte anos sem publicar ou reeditar os seus livros.

Pode-se dizer que desse poema-chave emana o tom turvo e melancólico que ronda a atmosfera dos romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*. Mencionando explicitamente *A divina comédia*, os quatro primeiros versos do soneto apresentam um impasse que, ao mesmo tempo, evoca as imagens de Deus, do Demônio e do homem, tal como estivesse lhes impondo um amargo desafio. Por extensão, percebe-se que, devido a esse confronto, "os Céus um dia se fecharam" e, aqui mesmo na terra, eclodiram as chamas do inferno, subjugando as tristes e lúgubres "almas penadas".

Com efeito, trata-se da apresentação de outro mundo: o do sofrimento, o da penúria e da melancolia, segundo o qual o ser humano não tem mais força ativa ou quaisquer tipos de esperança; seres amorfos e sem vida, porque as passagens para o Reino do céu (ao contrário do que ocorre em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*) não estão mais permitidas, abertas. A perspectiva do cárcere é uma "visão trágica", porque apresenta o homem sob a ausência de Deus. Bem como destaca Lucien Goldmann, conquanto suas observações estejam direcionadas para um outro contexto, ajuda-nos a refletir sobre o que acontece nesse opaco universo dyoneliano. Pois num mundo de desencanto,

> homens e coisas se tornam simples instrumentos, meros *objetos* do pensamento ou da ação de um individualismo racional e sensato. A maior consequência disso foi que os homens, *comportando-se assim, ficaram mudos diante dos maiores problemas da vida*. *Privado do universo físico e das sociedades dos humanos, seus únicos meios de comunicação com eles, Deus, por não poder mais lhes falar, resolveu abandonar o mundo*. (Goldmann, 2005, p.33, grifos nossos[114])

Como está descrito no poema citado acima, as portas do Céu fecharam-se para os personagens. Sem dúvida, isso ressalta um mundo em que deus está ausente, abandonando todos aqueles que padecem no cárcere. Aqui, o citado embate simbólico é contundente. É preciso que fique bem claro que se, em *Deuses econômicos, Sol subterrâneo* e *Prodígios*, deus ou os deuses da Antiguidade espreitam o percurso dos personagens, especialmente em *O louco do Cati*, *Desolação* e *Passos perdidos*, isso deixa de ocorrer de modo contundente e preciso. E, mesmo que Ele assistisse a toda essa consternação, Ele não seria mais capaz de intervir no destino daqueles que definham, estando condenados ao julgamento "final e eterno" do cárcere que

[114] Hommes et choses devenaient de simples instruments, objets de pensée ou d'action de l'individu rationnel et raisonnable. Le résultat fut que les hommes, se comportaient comme tels : ils restaient muets devant les grands problèmes de la vie humaine. Privé de l'univers physique et de la communauté humaine, ses seuls organes de communication avec l'homme, Dieu qui ne pouvait plus lui parler avait quitté le monde. (idem, 2005, p. 33).

aniquila as suas almas e destrói o que restou de seus sonhos. Nas ficções, a partir do momento em que homens se tornam coisas ou animais, a tendência é que eles permaneçam mudos diante das mais complexas vicissitudes da vida, do mundo. Privados da humanidade ou dos traços físicos que anteriormente os identificavam como homens (tal como é representada pela descrição do louco), dentro de si mesmos, resta-lhes o culto ao vazio, Deus já não faz parte de seu universo sem esplendor. Num importante diálogo de *Sol subterrâneo*, entre o advogado Caio Flavo e o Literato Sílvio, eles observam:

> – Advogado, eu? Não. *Sou um dos tantos abandonados da divindade e que por isso precisam deles...*
> Um interesse vivo ilumina os olhos cavados do sujeito:
> – Abandonado da divindade?... Isso é grave. Há, aqui em baixo, para todos os mortais, um dever sagrado: ter a mais absoluta fé e confiança nos deuses do céu.
> Fita a face sorridente do interlocutor com certa suspeita e lança-lhe uma palavra de crítica piedosa:
> – Quem sabe se, *em vez de te julgares abandonado da divindade, não foste tu que a abandonastes... Uma coisa dessas não tem remédio*.
>
> (Machado, 1981, p. 83, grifos nossos)

Na trilogia, a relação entre mundo, homem e Deus está exposta de modo a resvalar em alguns conceitos considerados transcendentais. E mesmo que, por alguns instantes, os deuses abandonem alguns dos personagens, eles ainda perscrutam de longe sua trajetória. Por sua vez, na presente tetralogia romanesca, esta correlação se desfaz completamente. Assim como está problematizado n'*Os ratos*, em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, são os deuses reinventados pela óptica da modernidade (a partir da focalização da era do esquecimento) que espreitam os caminhos ou o destino dos personagens, como, por exemplo, no caso do louco, o deus da reificação; já no caso de Naziazeno, assim como no de certos figurantes, é o deus do dinheiro que os rege pelo universo ficcional. Os deuses são outros, diferentes dos da Antiguidade. De forma alguma, isso não quer dizer que Dyonelio fosse um religioso ou um devoto. Contudo, além de ele conhecer profundamente as contradições de sua época, talvez também fosse um adepto de determinado cepticismo religioso.

Portanto, nota-se que o referido poema, descrito em *O louco do Cati*, pode sugerir uma das principais chaves-interpretativas da poética dyoneliana, ao sublinhar parte do universo fictício do autor: um ambiente da penúria e do sofrimento, onde as "poeiras" e as "areias" arrastam os homens para os labirintos da solidão e da desilusão. Nesse mundo, do qual Deus

também está ausente, o resplandecer da libertação ou da redenção quase não existe; o que resta são apenas alguns de seus raros e pobres vestígios – meramente frestas de libertação. Durante anos, Dyonelio escreveu e rescreveu algumas de suas obras. Em sua trajetória como romancista, é possível identificar que, em determinada etapa de sua vida, ele deixou de compor novas narrativas, somente dedicando-se à sua reescrita. Entre outras coisas a grifar, isso significa que possivelmente o autor gaúcho tenha pensado em uma temática geral para as suas produções artísticas. A partir da análise feita até aqui, percebe-se um diálogo distinto entre algumas de suas produções – embora consigamos identificar, nelas, peculiares semelhanças.

2.4. Dos escombros do Cati

Ao comentar o estilo de Dyonelio Machado, Moysés Vellinho (2001, p. 102) sustenta que: "o autor... não cede de sua importuna solicitude, inexorável na perseguição do alvo que se propôs. Nenhuma diversão lateral, *nenhuma frincha para uma tomada de alento*. A mesma tonalidade seca, sempre igual, cinza sobre cinza". Nesse sentido, podemos observar que Vellinho chega a resvalar, conquanto não o desenvolva completamente, num dos temas centrais da poética dyoneliana, o qual representa o tom lúgubre e melancólico, sobretudo de suas obras que abrangem sua primeira fase literária. A ideia é que se, para Vellinho, esse traço fundamental não permite, sequer, a existência de frinchas de libertação, de nossa parte, analisaremos este ambiente soturno e do desassossego na busca por *raras fissuras* que, provavelmente, nos autorizarão a identificar, pelo menos, alguns raios de luz, ao mesmo tempo em que aprofundamos a análise de cunho alegórico.

Depois de ter sido preso no Rio de Janeiro e de ter voltado para o Sul, passando aleatoriamente por várias cidades, apenas no fim d'*O louco do Cati*, o singular personagem homem-cão passa por um processo de libertação ou purgação. Impelido bruscamente para o Cati, que, conforme sublinhamos, ficava justamente na região das fronteiras, o maluco reconhece parte de sua história de vida, tendo um reencontro com seus próprios fantasmas. Lembrando que, conforme o destacado no mapa citado anteriormente, os personagens da tetralogia passam pelo Rio de Janeiro, Santos, São Paulo, Santa Catarina, Porto Alegre, Caxias do Sul, Livramento, entre outras cidades, de modo a traçar uma cartografia peculiar de parte do território nacional – pelo qual também passavam os presos políticos, durante a vigência da ditadura do Estado Novo.

Fugindo do Cati, que igualmente representava todo seu passado turvo de más recordações, de modo inesperado, o louco se depara com a mesma imagem daquilo que ele sempre lutou para olvidar. Ao mesmo tempo, tal imagem vem iluminada pelos raios de sol, depois da chuva. Apesar de longo, é importante citar o capítulo intitulado "Já não chovia" completamente:

> Já de longe vinha enxergando algumas coisas estranhas sobre aquela elevação, à margem do arroio.
> (*O Cati estava mesmo campo fora*.)
>
> A água estendia-se com um brilho de metal. Nem a gente via ela se mover. Mas corria, – para o rio que tem mudado tanto de pronúncia, na fronteira de dois povos inquietos...
>
> O céu começava a se movimentar. As nuvens iam todas para um lado (lá para muito longe). E iam numa disparada.
>
> *Já não chovia*. Pouco a pouco, o pasto começava a sair da sujeira do dia chuvoso, como se naquele mesmo momento brotasse, verde, do chão. Uma barra até, dum azul puro de louça ou de cetim, alargava-se aos poucos no horizonte, à sua frente.
>
> Mas as nuvens corriam, na sua fúria boa de limpar o céu, de se esconderem, muito fora dali. E era a terra que se clareava toda, quando elas desapareciam. Mas não saíam inteiramente: um teto, um forro, dum amarelo-escuro, pairava no alto, sobre a sua cabeça, como um contraste.
>
> *E aquelas coisas, em cima da elevação, na beira do arroio. Eram pequenos panos de paredes, ruídas... Mas não se podia ainda ver bem, ver completamente. Nem ele queria: não tinha olhos para ver outra coisa, senão o 'Cati', que, lá adiante, o esperava com o seu poço.*
>
> A barra azul aproveitava esse tempo para se alargar mais e, o campo para ficar mais verde, ao lado da lâmina d'água mais reluzente.
>
> Até o campo se enchia, agora, de outras cores: flores... flores rasteiras, pequenas.
>
> *Ele, mesmo avançando, num trote e ladeado, ele ia pondo os olhos nas flores, – mas uns olhos muito deslavados*, *de cão*.
>
> Era, primeiro, uma mancha comprida, toda branca. E outras manchas, ou amarelas, ou roxas. Sempre, uns pontilhados de florinhas, cada um da sua cor, florezinhas que corriam para o horizonte e pareciam tiradas, naquele instante, dum saco (o Saco Encantado que contivesse todas as flores silvestres) e jogadas à mão sobre o campo...
>
> Mas, de repente, apareceu o sol na faixa azul de cetim e sob as nuvens amarelas em correria, – um sol dum jacto, que atravessou o ar que tudo lavou dum outro fluído, quase pálido.
>
> A luz envernizou o pasto úmido longo, as pontas de lança das macegas. Pôs um friso rutilante, muito reto e muito longo, nos fios de arame. Tudo, ali, num instante, banhou nessa água de ouro límpida e ficou faiscando.
>
> O trote do homem, surpreendido pelo sol como por uma força, afrouxou, retardou-se... – Enquanto o jacto de ouro vinha encher-lhe a cara de uma camada tênue e viva como uma casca reluzente e quebradiça de louça. A sua roupa, que o temporal maltratara e aviltara, recebia um raio de luz e ficava tranquilamente incendiado.

> Ele teve um sobressalto, – que foi como um brilho estremecendo. – E pôde ver então, lá à sua frente, o sol atirando-se contra *as próprias ruínas, inundando-as...*
>
> *As ruínas, sim! As ruínas do Cati!...* Porque aqueles panos de paredes (vejam todos! venham ver!); *aqueles cacos de paredes que mal se equilibram e em que ele nem quisera reparar, eram o Cati! Dum Cati que ele deixara para ver, quando já não era mais do que escombros...*
>
> *O homem-cachorro* de ainda um instante quase não acreditava! *Mas* ***afugentaria a assombração num relâmpago, para sempre!...*** Queria, dali donde estava, defronte do sol, queria – *era poder estender umas mãos vingativas de gigante, para sentir nos próprios dedos frisados de luz o esfarelar do pó do Cati, do Cati que se esboroava – lentamente, através esses anos, numa serenidade melancólica de coisa morta, que apenas vive a vida ultrajada de espectro...*
>
> *Mas sorria...*
>
> Sorria, na antevisão até dum descanso, na estrada. Sorria diante daquela tarde de ouro, que dourava também a lâmina brilhante do arroio, crescido com as grandes chuvaradas da primavera. Nos olhos, nos lábios frouxos, nos dentes – uma umidade ouro-pálida ficara lampejando, dourando o seu sorriso.
>
> *Agora, é que se via o quanto ainda era moço...*
>
> (Machado, 2003, p. 258-9, grifos nossos)

Nos últimos capítulos do primeiro livro da tetralogia, a chuva exerce um papel simbólico porque, pouco a pouco, não só lava fisicamente o louco, mas contribui para renascer o seu *autoconhecimento* ou algo que há muito ele havia perdido. Somente no *final*, o animalizado homem-cão tornar-se-á um verdadeiro homem. Com outras palavras, o trauma que o personagem tem do Cati é perceptível em todo o desenrolar do romance, bem como a sua acentuada despersonalização, desaparece.

Antes disso, o rosto do homem-cachorro era representado por uma máscara alegórica: "até mesmo aquele chapéu de praia, chapéu de brim pardo com pala de celuloide verde, afigurava-se uma coisa o seu tanto misteriosa. Tal como se dá com os retratos dos que morreram: na fisionomia mais familiar há sempre uma expressão sobrenatural – *que é a da morte*" (Machado, 2003, p. 69). Contudo, é apenas até este último capítulo intitulado "Já não chovia" que ele assim é representado. Poeticamente, o surgir da luz do sol e o afastar das nuvens limpam o céu e aquilo que afligia o mais íntimo do "humano-bicho", até que ele se reconheça outra vez como um ser humano. Assim, sugere-se que os estigmas do cárcere ou da ditatura não mais o perseguirão. A um só tempo, a partir da apreciação alegórica, observa-se que as ruínas do Cati poderiam representar as ruínas do Estado Novo. Com o *fim*, o mundo dyoneliano adquire, mesmo que seja

por um período raro e momentâneo, algumas tonalidades coloridas[115]. Ainda que não se saiba o que acontecerá com o personagem sem nome, é possível notar em sua trajetória uma libertação – dos traumas arrastados por toda sua vida. Todavia, tal como ocorre em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, no momento em que há a humanização de determinado personagem, infelizmente não existe mais espaço para ele no universo dyoneliano. Não por acaso, apesar de os romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* constituírem uma tetralogia, depois de sua libertação, a imagem do maluco não aparecerá novamente.

2.5. O voo e a queda do Borboleta

Os romances *O louco do Cati* e *Desolação* têm praticamente dois começos paralelos. Ou seja, suas histórias começam aparentemente idênticas, porém, na primeira narrativa, relatam-se notadamente as peripécias do maluco e de Norberto, e, na segunda, é apresentada a trajetória de Maneco Manivela e de outros companheiros. Usando uma das metáforas de Jorge Luís Borges, observa-se que, em tais composições de Dyonelio, os caminhos se cruzam e, ao mesmo tempo, acentuam os diferentes destinos desses singulares personagens. Nesse sentido, no posfácio à edição de 2005, intitulado "Na boleia do borboleta", Ana Paula Pacheco salienta que

> *Desolação* (1944) faz par, mais imediatamente, com *O louco do Cati* (1942), como dois labirintos paralelos que se encontram na finitude de um horizonte histórico [...]. Trata-se do retorno da excursão de Porto Alegre, do qual Norberto e o maluco se separaram a certa altura *d'O louco do Cati*, provavelmente por medo do controle policial num trecho da estrada. De um romance a outro, pode-se notar a depuração estética, dada certamente por condições mínimas de trabalho (a narrativa de 42 fora ditada à mulher e à filha, no ano anterior, pelo autor enfermo), o que de modo algum significa que aquele livro tenha perdido o interesse para o leitor de hoje; pelo contrário, o enlace entre cenas lacunares, sintaxe dificultosa, terror e loucura compõe, circunstancialmente ou não, a forma narrativa como testemunho das pedras que a experiência lhe impinge, conferindo tensão necessária aos materiais históricos reelaborados.
>
> (Apud Machado, 2005, pp. 312-3)

Como o observado, é especialmente o tom muito próximo do expressionismo que está relacionado às lacunas ou aos "buracos nos sentidos textuais", inerentes à estrutural narrativa,

[115] Ao contrário do que é constatado por Moisés Vellinho (1960, p. 85), ao se debruçar sobre a análise da poética dyoneliana.

principalmente de *O louco do Cati* e de *Desolação*. Claro que tudo isso revela do mesmo modo o profundo conhecimento do autor sobre as questões em torno da psicologia, entre outras particularidades já pontuadas. No segundo romance, o sentimento de perseguição (bem como toda carga da atmosfera de conspiração política, tal como ocorre em *O louco do Cati*) é estabelecido através das "artimanhas narrativas" que, em meio a outras características, tendem a salientar a crítica contra o Estado Novo. Mas, como ocorre em *Nuanças*, um questionamento que pretende se tornar explícito já está aqui delimitado. Logo no começo de *Desolação*, descobre-se que, ao contrário do que se passa na primeira história, a luta de todos é um combate revolucionário. De qualquer forma, há uma continuação do trabalho estético a respeito do aprofundamento psicológico das personagens, só que tal traço continua diretamente interligado ao medo da prisão e da coerção ditatorial. Nesse sentido, referindo-se a Maneco Manivela, o narrador ressalta que

> O seu primeiro incômodo nessa matéria fora Norberto. Não que lhe houvesse escapado à *coisa*. Falara mesmo sobre o caso com o Leo. Apenas, não pesara, então, no perigo que lhe pudesse advir. O fato é que não *pensava no movimento, na revolução*, – tão longe andava de tudo isso... Daí em diante, porém, como que aquela história queria parafusá-lo e entrar-lhe no corpo à força... Como se fosse obrigado a resolver esses casos à maneira deles, segundo uma *técnica*, a *técnica revolucionária*.
>
> [...] *Bajé era quem distribuía uns manifestos que Manivela* leu e onde viu muitas coisas sobre diferenças sociais. Foi pego e trancafiado. Agora estava ali, de passagem também. (Machado, 2005, p. 6 e p. 8 grifo nosso)

A trama em volta da conspiração e da revolução paulatinamente adquire novos predicados, tornando-se mais clara e definida. O narrador revela sutilmente que a prisão de Norberto e do maluco fora devido à tentativa de instaurar a revolução. Além disso, semelhante à representação das cartas de São Paulo, presentes em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo e Prodígios*, a presença de uma literatura subversiva, em *Desolação*, não só almeja a denunciar as discrepâncias ocorridas no contexto da obra, mas também reforça o diálogo que *todas* essas produções literárias mantêm com os emblemas em torno da insurreição de 1930 ou do Partido Comunista Brasileiro (PCB) ou da luta da Aliança Nacional Libertadora (ANL) – dos quais Dyonelio Machado foi um membro especial e, inclusive, presidente. Mesmo que os panfletos revolucionários distribuídos pelo personagem Bajé não estejam literalmente apresentados no romance, percebe-se que deles emana uma peculiaridade que desestabiliza e compromete a todos.

Por sua vez, é o sujeito da enunciação o principal responsável por demarcar a explicação que concerne ao sonho e à derrota em torno da revolução:

> Bajé conta 'peripécias' da prisão. Fala muito em 'grade'. Às vezes mesmo, *substitui o termo 'grade' por uma representação mímica*: entrança os dedos, superpondo uma mão sobre a outra, fazendo 'xadrez' com aqueles e levando-o à altura dos olhos. *Espia os outros através disso, como um preso através das grades dum cárcere*. É muito conservador. Não se sabe se está excitado com o que lhe aconteceu ou se é um sujeito mesmo versátil. O *homem do jornal, de um certo momento em diante, não lhe tira mais os olhos* [...].
>
> *Ele conta o que seria o governo revolucionário, se triunfasse. Está no conhecimento dos planos de governo* ***do movimento fracassado****. Coisas interessantes; algumas, ao parecer de Manivela, formidáveis mesmo. Mas, então, o que se dizia daquela gente estava longe de corresponder à verdade*
> – Você ainda acredita na reação...
> E sorri.
>
> *Pelo que ele narra, uma grande onda de repressão desencadeou-se no país*. Era para estar mais atemorizado, menos valente. Ou mais prudente ao menos. (Machado, 2005, pp. 10-11, grifos nossos)

Aqui, a verossimilhança atinente às questões contextuais é de certo modo explícita: trata-se da prisão de um homem que lutou pela revolução e, em virtude da violência, está preocupado, até mesmo, com a maneira como pode se expressar ou não. Como ocorre com o louco, a própria linguagem também passa pelo processo de coerção, isto é, ela é censurada, pois, sob o olhar atento do policial disfarçado, o personagem não tem o direito de falar tudo o que pensa e de explicar o que aconteceu com ele nos porões do cárcere. Por sua vez, o auspicioso governo revolucionário não é totalmente descrito, já que ele faz parte de um mero ideal (não está explicitamente vinculado à ideologia marxista): que não será apenas realizado ou conquistado pelos personagens, mas que igualmente deixará marcas profundas de desilusão, fracasso, derrota. É por isso que lhes resta a fuga sem rumo, sem "sentido". O sentimento de *impotência política* assola todo o universo da narrativa e isso está representado, sobretudo, na maneira com a qual o ambiente exterior e as inquietudes mais intimistas dos personagens são apresentadas. Para ressaltar, ainda mais, esse aspecto que sonda o alegórico, em outra passagem de *Desolação*, a representação do papel dos panfletos revolucionários aparece ainda bem mais acentuada:

> 18 de dezembro de 1935. Estão às margens do Capivari. Mas com aquela enorme novidade: a embreagem do Borboleta queimada, talvez até quebrada [...].
>
> Os jornais – mesmo aquele de Luís – ainda estão se ocupando do 'pega'.
>
> A princípio, parecia um movimento de quartel; depois é que se havia sabido que andava outra coisa...
>
> – Ah!...
>
> Conhecia *essa* gente. *Usavam uma linguagem própria*. Um sujeitinho viera do Rio e os reunira em sessão; usara muito as palavras '*imperialismo', 'contradições', 'incompreensões', 'debilidade', 'subestimar'*...
>
> — Olha aqui.
>
> É o Leo, mostrando-lhe o estado de uma das válvulas.
>
> — Esmerilheia.
>
> *Ele leu muito manifesto que andavam distribuindo às escondidas*. Por sinal, soube que o rapaz que fazia a distribuição fora agarrado e trancafiado. Viu tudo aquilo que se diz sobre diferenças sociais...
>
> (Machado, 2005, p. 71 e p. 58, grifos nossos)

Nesse ponto de nossa apreciação, a fim de aprofundarmos a análise comparativa de tais obras, é interessante citar um panfleto que circulava praticamente na mesma época em que *O louco do Cati* e *Desolação* foram compostos:

> **Panfleto**
> **União Geral Eslava do Brasil**
> **Prédio Martinelli – Andar, 16 – Sala 1623**
> **Telefone, 3- 1837**
> **São Paulo – Brasil**
>
> Comunicamos aos Eslavos e cidadãos das repúblicas, que fazem parte da União Soviética, que foi constituída em São Paulo, a União Geral Eslava do Brasil, a qual visa congregar os povos eslavos, como: Tchecos, Russos, Poloneses, Búlgaros, Iugoslavos, Eslovenos, etc., assim como os cidadãos de todas as nacionalidades, que compõem a União Soviética. A União está destinada a apoiar os trabalhos em benefício das vítimas de guerra dos povos, que combateram contra o nazi-hipo-fascismo, e pela elevação cultural maior desenvolvimento das atividades beneficentes entre as nacionalidades mencionadas e residentes no Brasil. Pedimos a colaboração de todos nesta tarefa, comunicando-nos os endereços das Sociedades Eslavas existentes ou em organização, bem como a colaboração pessoal de cada um, ajudando formar novas sociedades.
>
> Todas as informações e pedidos devem ser dirigidos a União Geral Eslava, rua São Bento, 405 – Prédio Martinelli – 16 andar, sala 1623 (Comissão de Organização e Unidade), afim de que seja fornecido por nós o material necessário na organização das Sociedades[116].

[116] Panfleto encontrado em pesquisas feitas no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) – Seção dos Arquivos da Polícia Política, em novembro de 2012.

Nota-se que, embora esse texto tenha sido escrito pela comunidade "Eslava no Brasil", com intuito de convocar a população afetada pela guerra, possivelmente a polícia política o retirou de circulação porque entendeu que ele estava direcionado a toda comunidade comunista – assim como outros panfletos que eram distribuídos naquele período. No último trecho citado de *Desolação*, observa-se que a data 18 de dezembro de 1935 está especialmente grifada pelo narrador. Lembrando que, em novembro deste mesmo ano, Dyonelio foi preso, devido à sua participação como presidente da Aliança Nacional Libertadora no Rio Grande do Sul, especificamente acusado de subverter a ordem política e social, inclusive a partir de suas palestras e publicações ou depoimentos em jornais da época[117]. Esses *signos* da prisão, portanto, também estão singularmente trabalhados nesse segundo livro da tetralogia. É importante observar como eles retornam, só que sempre representados de modo diferente.

Com efeito, daqui também provém uma das premissas fundamentais para a compreensão de algumas das mais significativas obras do autor gaúcho, bem como observam certos críticos de sua produção artística, como, por exemplo, Danilo Ucha, ao sublinhar que

> A matriz essencial da obra de Dyonelio Machado [...] é o encarceramento. O estigma da prisão está presente em quase todos os seus personagens. E isso é uma denúncia do humanista contra o cerceamento da liberdade do homem que não ocorre apenas através da prisão, de sua colocação atrás de umas grades ou numa cela escura. O homem também é prisioneiro de várias outras maneiras. (Ucha, 1990, p. 9)

Durante o percurso de *Desolação*, os personagens têm como companheiro de viagem um estranho e avelhantado calhambeque, chamado de Borboleta que, no decorrer da história, demarca significativas transformações no universo ficcional e, principalmente, no protagonista Maneco Manivela:

[117] Bem como destaca Diorge Alceno Conrad, em sua dissertação de mestrado, intitulada "1935: a Aliança Libertadora no Rio Grande do Sul" (1994), na época da prisão de Dyonelio, "o sindicato Médico Brasileiro, e o centro de Cultura Moderna apelam ao Governo Vargas para que fosse concedido o Habeas Corpus a Dyonelio. O pedido é concedido e formalizado em 22 de novembro de 1935: 16 e 22 de outubro de 1935, p. 17, sendo posto em liberdade na tarde do dia 23 (CP, 24 de novembro de 1935, p. 10). Porém, não demora para que volte à prisão, sendo transferido para o Rio de Janeiro, onde foi companheiro de presídio de Graciliano Ramos, dentre outros" (1994, p. 248). A poética dyoneliana do cárcere é expressiva, porque pode representar não apenas signos esparsos da vida do autor, como também problematizar uma crítica à violência psíquica e política ou apresentar literariamente a perda dos sonhos de toda uma geração.

> O Borboleta é um pequeno caminhão muito antigo e muito conhecido de certas rodas: moços de garage, inspetores do tráfego, empregados das bombas de gasolina. Tirara o nome duma borboleta de louça azul e asas abertas que o primitivo dono mandara fixar nos favos do radiador, ***a título de insígnia*****.** Esse sujeito era um tipo folgazão, espécie de vendedor ambulante, de viajante comercial. Saía sempre no carro, empreendia pequenas viagens de negócio. Levava ***tudo*** no Borboleta (Machado, 2005, p. 8, grifos do autor)

Num primeiro nível interpretativo, observa-se que essa "borboleta de louça, com as suas asas azuis muito abertas" pode traduzir aspectos de liberdade ou de livre-arbítrio. Por essa razão, o calhambeque leva seus tripulantes para uma "nova aventura" que, em princípio, seria plena de descobertas, mesmo que fosse repleta de armadilhas e de oscilações. Não é por acaso que o responsável por reparar, em diversas ocasiões, esse antigo e curioso calhambeque seja o *mecânico* e principal personagem: Maneco Manivela. Contudo, no final de *Desolação*, depois de o caminhão estar muito deteriorado, o próprio Maneco acaba ateando-lhe fogo, aparentemente a fim de destruir a literatura subversiva que João Antônio de Matos, mais conhecido por Doutor Matos, lhe enviara, não pretendendo entregá-la para autoridades oficiais – a polícia política que dificilmente aparece descrita em detalhes (n'*O louco do Cati* e em *Desolação*) para demarcar suas súteis artimanhas de perseguição e espionagem.

Num segundo nível interpretativo, as recorrentes quebras do velho calhambeque tornam-se um dos principais símbolos da *liberdade condicionada*. No decorrer dessa narrativa, frequentemente ressalta-se que "o acidente sofrido com o Borboleta é o mais grave que ele poderia suportar: a embreagem. Depois desse, só uma ponta de eixo. Está desde agora imobilizado, incapaz de ir adiante por si. E todos sabem disso" (Machado, 2005, p. 18). Já, em outro trecho, o caminhão é descrito para acentuar ainda mais os seus defeitos delineados pelo tempo: "o Borboleta tem uma pintura à mão, a pincel. As partes niqueladas há muito se acham descascadas já, poluídas pela ferrugem. Mesmo a cor já é um tanto indecisa: entre o azulão e o preto. Os estribos, os guarda-lamas, esses, acham-se ruços, esbranquiçados com a perda gradual, lenta, da camada de tinta" (idem, ibidem, p. 44). Tudo isso aparece envolto ao citado clima de penúria, assombro e temor, uma vez que as metáforas estão interligadas aos estigmas da repressão: "ao mesmo tempo em que vai esfriando, o céu se cobre de nuvens, *nuvens da cor do chumbo*" (idem, ibidem, p. 70, grifos nossos). Portanto, assim como o carro, por mais que os homens queiram exercer o seu livre-arbítrio, eles não poderão sair espontaneamente do lugar em que a violência física e psíquica impera, retirando deles, até mesmo, seus mais importantes traços

de humanidade. A avelhantada lataria do calhambeque (a figura da máquina que retorna peculiarmente na poética de Dyonelio) poderia representar o próprio corpo do homem – debilitado por uma luta pela qual já não é mais possível fazer muita coisa.

Metaforicamente sob as asas do Borboleta, a vida poderia ser compreendida por essa simbólica *excursão*, porque o seu percurso poderia ser capaz de renovar-se diferentemente. Comumente, a viagem vai de encontro a uma acepção rígida de destino, segundo a qual tudo já está previamente determinado. Por essa perspectiva, referindo-se ao conceito da viagem no mundo moderno, Eduardo Subirats (1986, p. 71) observa que, nela, "não há quietude: é preciso caminhar sempre, seguir adiante sem cessar. À individuação da viagem corresponde o arrevesamento do mundo: ele perde seu centro, torna-se excêntrico, converte-se num mundo invertido". Por outro lado, em razão da perseguição policial que ronda a trajetória de Maneco e de seus companheiros, especialmente em *O louco do Cati* e *Desolação*, a viagem igualmente está vinculada à errância e à incerteza, ou seja, ao vagar de alguém que, estando em um lugar que por mais que lhe seja comum e habitual, ao mesmo tempo, não lhe é inteiramente reconhecível. Como acontece no romance *Os ratos*, entre outras questões já apontadas, destaca-se que há uma forte referência às histórias medievais, baseadas no caminho do sofrimento: o que representa o medo, o tormento e a solidão interior, a luz e a escuridão. Não sem razão, conforme o sublinhado acima, o Cati é descrito como um antigo e obscuro castelo.

N'*O louco do Cati* e em *Desolação*, a *viagem* é pautada pelas "areias" da insegurança, instabilidade, mutabilidade e da infertilidade. Os personagens viajantes enfrentam a tristeza, os desertos da solidão, o desfalecimento intrigante das ruínas que, nas obras de Dyonelio, sempre querem comunicar algo. Mas, sobretudo na segunda narrativa, tudo isso intensifica o ambiente triste e sem esplendor pelo qual ainda se arrasta o avelhantado calhambeque. Frequentemente, parece que nas histórias não há mais ação, devido a "um vazio dentro de si. Já não é bem aquela sensação de perda irreparável, aquele desgosto amargo. É um não-ser, um ponto morto [...]. Uma ausência de vida, de emoções" (Machado, 2005, p. 232-3). Sem dúvida, aqui tal *falta de ação*, relacionada à "desolação interior", torna-se um dos efeitos mais expressivos e intrigantes da poética dyoneliana. Portanto, a simbologia dyoneliana não está correlacionada apenas à acepção clássica de símbolo, mas está vinculada à solidão, ao terror, à melancolia, à "morte em vida", à ruína interior. Só que, ao mesmo tempo, tudo isso visa salientar a crítica contra a ditadura política.

Nos dois primeiros livros da tetralogia, a metafórica solidão poderia ser considerada como uma das personagens e, por conseguinte, companheira íntima do homem. A solidão ininterruptamente faz parte da descrição das cenas e, por isso, também está na mente do louco, de Norberto, de Luís, de Maneco, entre outros, dominando suas ações e seus pensamentos. Por assim dizer, os personagens mais enigmáticos de Dyonelio Machado também trazem tal estigma que é, singularmente, uma das marcas mais profundas da melancolia. Por causa do "Cati", o "louco" traz dentro de si uma aflição tão intensa que ele não consegue explicar com palavras aquilo que ele sente; diante da locomotiva, sozinho Angelo remói os seus penosos pensamentos em torno das vicissitudes de sua vida; somente nos momentos de solidão é que Naziazeno consegue compreender um pouco melhor o porquê de seus tormentos; observando minuciosamente o mundo ao redor, e trancafiado em si mesmo, Manivela pouco a pouco vai padecendo, até mesmo nos momentos em que, para ele, poderia haver libertação.

No fim de *Desolação*, com a destruição do calhambeque Borboleta ou com o aniquilamento daquilo que figurativamente significa a liberdade, e mesmo sem provas de seu envolvimento com os partidários "subversivos", Maneco, enfim, vai para a prisão da Polícia Política, estabelecida no Rio de Janeiro. *A priori*, tudo indica que esse protagonista destruiu o carro, porque ele e seus companheiros guardavam os citados manifestos políticos em seu porta-malas. Aqui, a máquina adquire alguns significados, passando por símbolo da liberdade, da repressão, da dor, da angústia, etc. Aparentemente, não é por causa da máquina (incumbida de guiar o destino dos personagens) que todos são presos. Mesmo assim, os mencionados níveis de interpretação ainda não exemplificariam, em sentido profundo, aquele que poderia ser considerado como um dos mais importantes papéis, exercidos pelo *símbolo máquina*: tanto o traduzido pelo dinheiro, quanto aquele que domina e despersonaliza o homem. Pois, sobretudo em *Passos perdidos* e *Nuanças*, ela não está apenas representada pelo enigmático calhambeque, porém, como acontece nos mencionados contos, o mecanismo maquinário dyoneliano pode assumir distintas camuflagens, só que sugerindo-nos significações análogas. Para compreender melhor essa característica, é preciso perscrutar, sob outro prisma, o devastado universo dos personagens de tais obras.

Para tanto, é importante relembrar que a busca pelo dinheiro não deixa de perpassar por todo o trajeto de *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, pois o recurso para o pagamento do conserto do calhambeque, da pensão e da fiança; o desemprego vinculado ao

extremo rebaixamento do "homem inutilizável" depois da cadeia; a tentativa de quitar as despesas com a comida, etc., – essas particularidades trazem à tona um embate entre as necessidades mais básicas em oposição às contradições sobrepostas metafórica ou alegoricamente pela máquina. Lembrando que, nessas composições, em meio à necessidade do dinheiro, também há o desencanto, disseminado por todo o universo ficcional. Tal procura não gera fortuna ou felicidade, além de não garantir o êxito ou a vitória; na maioria das vezes, ela revela a situação daquele que, sem ter escolhas, sobrevive ao "rés-do-chão", tornando-se, por mais contraditório que possa parecer, ícone do fracasso ou da derrota.

2.6. A mecânica do mundo

Em *Passos perdidos*, metaforicamente a prostituta Dorinha é comparada com uma máquina, uma vez que ela é financeiramente explorada pelos cáftens que circundam a miséria da decadente metrópole paulista:

> Conquanto interessar-se por aquele caso, entrar mesmo naquela vida, era – no seu entusiasmo da véspera – proceder como um... militante. Aquelas mulheres são filhas do povo. *Ninguém nasce prostituta fazem-se. Segundo, até, uma 'técnica' – como se estrutura uma máquina, por exemplo*.
>
> Logo uma máquina! Não há coisa que ele (cáften) *mais preze do que uma máquina*. Consertando-a ou desmoronando-a, imaginando mesmo uma (tem um projeto velho), sente-se num mundo maravilhoso, com o cheiro metálico do aço lubrificado, dum ferro mais violentamente atritado contra uma lixa [...]. *E vêm esses miseráveis usar desse termo característico da forma mais ignóbil do trabalho*... Mas é o que se dá: não tem seu cáften.
>
> (Machado, 1982, p. 56 e p. 24, grifos nossos)

O narrador tenta explicar o motivo por que ocorre a "enorme animadversão contra as mulheres que caíam". O próprio Maneco sabe que a sua marginalidade é semelhante à da prostituta. Esse tema é trabalhado literariamente tanto em *Passos perdidos* quanto em *Nuanças*. Em tais passagens, a preocupação não é apenas de cunho moralista, mas a focalização narrativa igualmente pretende analisar com minúcia os motivos e consequências daqueles que sobrevivem *à margem*: sendo que não se trata apenas dos perseguidos políticos e das prostitutas. Entre outras características, a história de Dorinha também pode representar o percurso daquelas mulheres que, de certa maneira, estão subjugadas àqueles que manipulam a moderna e destrutiva máquina. Sem dúvida, nesse exato momento, o dinheiro adquire outro papel fundamental, além dos já

mencionados, pois o capital não só decompõe os homens e seus sonhos, retirando-lhes os poucos traços da humanidade que lhes restam, como também se torna o principal mecanismo que governa ou sustenta todo o aparato do desencantado "mundo dyoneliano". O homem não só depende do dinheiro, mas as relações interpessoais ou humanas são reificadas a partir do momento em que é instituída a imagem da mulher-máquina. Assim, sugere-se um tipo singular de subjugação moderna que domina a mente e o corpo.

Na alta modernidade, a evolução a respeito da teoria sobre a escravidão aparece frequentemente interligada aos modernos domínios de exploração econômico-culturais. Com outras palavras, num mundo em que a liberdade seria predominante, como se constituiriam ou se mascarariam as velhas formas "servidão"? No contexto histórico geral, pensadores como Jean Starobinsky, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Lucien Goldmann, Orlando Patterson, dentre muitos outros, reconhecem, em suas obras, certa insistência de dominação do homem sobre o seu semelhante, também constituída a partir de uma concepção de *falsa consciência*. Em sentido amplo, por intermédio de uma reavaliação dos conceitos de civilização, exploração, progresso, desenvolvimento, etc., tais teóricos constatam que, além da comparação que verifica como a escravidão antiga ou outros meios de alheamento podam ou debilitam as mais importantes aptidões humanas, também se deve destacar as maneiras pelas quais novas técnicas de subjugação são constituídas.

Segundo o seu estudo etimológico, a palavra civilização[118] pode ser compreendida, tanto por um significado de magnificência, quanto por uma acepção de decadência. Diferentemente do que predominava na Antiguidade, na sociedade moderna cada forma de governo tem: "sua civilização própria, mas que, em vez de abolir a violência das sociedades 'primitivas', lhes perpetua a brutalidade sob aparências enganadoras. Em lugar de uma barbárie de face descoberta, as civilizações contemporâneas exercem *uma violência dissimulada*" (Starobinsky, 2001, p. 19, grifo nosso) – esta definição corresponderia àquele tipo de domínio sutil, mas que afeta violenta e imperceptivelmente os setores sociais, econômicos e culturais. Então, pode-se dizer que as modernas formas de subjugação deixam o homem em liberdade, manipulando diretamente a sua psiquê e seus hábitos.

[118] Na mencionada dissertação de mestrado. Santos, F. S. *Representação e crítica da decadência no mundo moderno*: Dyonelio Machado e Paulo Menotti Del Picchia (2008), estas questões também estão minuciosamente detalhadas.

No decorrer da segunda metade do século XX, sobretudo os teóricos da Escola de Frankfurt analisam o paradoxo referente a uma sociedade aparentemente livre e democrática, mas na qual a liberdade aparece ofuscada por um princípio de *não-liberdade*[119]: seu ideal de emancipação seria moldado às necessidades de consumo ou econômicas, próprias ao contexto contemporâneo. Por exemplo, retomando as célebres teses de Tocqueville, Adorno e Horkheimer (1985, p. 125) afirmam que, "sob o monopólio privado da cultura, 'a tirania deixa o corpo livre e vai direto à alma". Para estes dois pensadores, por estar integrado ao sistema econômico como um todo, o indivíduo aparece privado de suas mais importantes funções cognitivas, pois são turvadas pelas exigências do trabalho[120]. Sua única diversão está correlacionada ao consumo proporcionado pela indústria cultural. E o mesmo mecanismo econômico é encarregado de reabsorver todos os seus ganhos, fazendo, de tal maneira, a máquina monetária girar cada vez mais rápido, até o ponto de absorver o seu próprio pensamento. É por esse motivo que "ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio" (idem, p. 128). Em meio a este paradoxal ciclo de dependência e de exploração, por não ter possibilidades reais de ascensão econômica ou social, o indivíduo permanece como um mero objeto, reificado: eterna propriedade dos mecanismos desta indústria.

A consequência de tudo isso é que os fatores econômicos, ao mesmo tempo em que retiram o que resta da autonomia deste peculiar e inovador tipo de *Homo economicus*, desestabilizam-no até mesmo psiquicamente, subjugando-o a um modo *sui generis* de dominação, no qual "os homens aparecem como seres genéricos": todos já são descartáveis e reutilizáveis, porque simplesmente a caracterização inerente a cada ser humano se esvai no meio da massa consumista e trabalhadora. Assim teorizado por Theodor Adorno, o "sujeito administrado" talvez pudesse aludir a uma nova configuração de exploração moderna e econômica.

Portanto, essas teorias não verificam, meramente, como a escravidão antiga ou aquela do cativeiro é retomada, *stricto sensu*, na contemporaneidade, mas examinam as sutis transformações pela quais elas passaram ou ainda são suscetíveis de enfrentar. Como efeito, no

[119] Para mais detalhes sobre o assunto, conferir o texto "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas". In: HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985. pp. 113-156. Vide também o livro de Herbert Marcuse: *A ideologia da sociedade industrial* – o homem unidimensional. Trad. bras. G. Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

[120] Para a condição do indivíduo no mundo contemporâneo, também tomamos por base as reflexões de Robespierre de Oliveira, feitas no artigo "Globalização e tecnologia: a sociedade unidimensional e o processo de des-educação". In: BUENO, Sinésio Ferraz (Org.). *Teoria Crítica e sociedade contemporânea*. São Paulo: Edit. UNESP, 2009.

contexto cultural e artístico nacional, embora dirigidas para outro patamar significativo, as narrativas ficcionais de Dyonelio representam, à sua maneira, a forma como as modernas facetas de dominação do corpo e da mente são constituídas. Nesse sentido, notam-se as influências de cunho marxista do autor gaúcho que estão traduzidas, com mais intensidade, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, porém já esboçadas n'*Os ratos* e na tetralogia em pauta.

Por exemplo, a função a máquina moderna, em *Passos perdidos* e *Nuanças*, tenta indagar as próprias engrenagens que estruturam as discrepâncias do sistema econômico, político e social, ao mesmo tempo em que tritura a mente do ser humano. Semelhante ao que ocorre em "Melancolia" e "Um pobre homem", a máquina transforma-se especialmente num símbolo da indústria capitalista e da exploração sexual que, por sua vez, oprime, desumaniza e, em uma única expressão, reifica:

> As máquinas-caixas têm uma mordedura metálica, contínua, penetrante, como de mandíbulas esfaimadas pulverizando sincronicamente um osso: estão engavetando e contabilizando o dinheiro. Nesses vastos embasamentos comerciais, pletóricos de mercadorias, reina outro silêncio. Com a economia de tempo e pessoal, surgiu enorme poupança de palavras. *Não se entra, aí, senão precária comunicação com os semelhantes, – que erram aos encontrões nas suas naves como os homens primitivos, ao longo dos caminhos mal traçados da floresta virgem. Dessa forma, no díptico Homem/Máquina, dava-se merecida primazia à máquina*... (Machado, 1981, p. 23, grifos nossos)

Ainda que direcionada para outros temas, representada sutilmente num ambiente de opressão política e acoplada às agruras do cárcere, a crítica dessas narrativas contra as contradições econômicas torna-se intensa e avassaladora, pois, não é só o cáften que subjuga a mulher, porém todos tendem a aparecer reduzidos ao sistema monetário que faz a "máquina do dinheiro" funcionar, transformando-os, reificando-os em objetos de exploração lucrativa. Portanto, em meio à indagação a respeito das discrepâncias do capitalismo, Dyonelio aprofunda sua análise da sociedade. Por outro lado, a partir da análise alegórica, averigua-se que a crítica *velada* ou *implícita* mundo perde um pouco de sua força, principalmente no último romance de tal tetralogia.

Concentrando-se na figura de Dorinha, paulatinamente o narrador amplia a sua análise. Mesmo que não apareçam explicitamente, as imagens dos usurpadores da "máquina da prostituição" e do "dinheiro" refletem nas imagens dos usurpadores da própria sociedade como um todo. Se, na trilogia composta por *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, Ploutos,

o deus do dinheiro, exerce o papel de reger o universo ficcional, especialmente em *Passos perdidos* e *Nuanças*, são os modernos e ocultos deuses do capitalismo que administram boa parte do destino dos personagens[121]. Por essa razão, apenas no último romance da tetralogia, o narrador vai revelar que o mecânico e ex-preso político Maneco Manivela

> Nunca se dera a um exame mais detido *da mecânica deste mundo*. *Porque ele era mesmo uma máquina*, como se sabe pelo seu próprio ofício, que não é outra coisa se não mexer em máquinas (automóvel é a máquina que caminha): desmontando, consertando, montando de novo, para vê-la de novo caminhar. Aqui no seu caso realiza um circuito. *Separa-se do seu mundo trivial por iniciativa própria* (Machado, 1981, p. 6, grifos nossos)

Diante de tal "máquina do mundo" (lembrando que uma de suas principais função também era demolir as ilusões, os sonhos ou as esperanças), "era evidente que se fazia necessário inverter o movimento de seu mecanismo[122]", de modo a reprogramá-lo para outras fins que não aquelas que se revolviam em torno da coerção política ou da aniquilação do humano no próprio homem. Assim, "a peregrinação pelas ruas, os anseios e a procura de uma mulher, signo da separação do objeto desejado, desencadeiam o jogo de sentimentos de degradação, a necessidade de interpretação da fatalidade, para recuperação da unidade existencial e a determinação" (Grawunder, 1994, p. 272). Só que, em *Passos perdidos* e *Nuanças*, tanto a crítica contra o capitalismo e o questionamento contra a ditadura do Estado Novo, quanto os ideais revolucionários e as experiências do cárcere, bem como a transformação pela qual passam alguns personagens – tais traços ainda regem o universo ficcional, onde, conforme o pontuado, a imagem de deus desaparece. Em meio à escuridão do mundo, algumas vezes, é possível encontrar frestas de luz e de libertação. Sobretudo com os livros da trilogia, bem como *Fada* e *Ele vem do fundão*, a poética de Dyonelio revela vestígios de encanto no cerne do próprio desencantamento.

Em outro nível analítico, a máquina também poderia ser interpretada como um ente auxiliar da contrarrevolução. Nesse sentido, a destruição do Borboleta não seria somente um ato de autorrenúncia do Maneco Manivela, mas, ao atear fogo no caminhão, este personagem principal sabe que ele proporcionaria tanto a fuga (representada pela asas da liberdade) quanto a própria prisão (traduzia pela literatura subversiva, levada no porta-malas do avelhantado calhambeque). Ao destruí-lo, o conturbado protagonista tinha em mente que inevitavelmente ele

[121] Aqui, estamos mais uma vez pautados nas teorias, especialmente exemplificadas no tópico intitulado "Embate simbólico".
[122] Cf. *op. cit*., p. 21.

e seus companheiros iriam para a prisão. Os destroços desse caminhão abrem margem para outros níveis de interpretação, nos quais a imagem e o papel simbólico da máquina adquirem outros significados. De qualquer maneira, em meio a outras especificidades, constata-se que a crítica contra o sistema capitalista e o questionamento contra a coerção política é recorrente nessa fase transitória (entre a primeira e a segunda) da produção literária de Dyonelio, já que esses mesmos temas também estão representados nos seus primeiros contos e em suas mais expressivas composições.

2.7. A prisão em liberdade e o flanar pelos caminhos da desilusão

Se, por um lado, os romances *O louco do Cati* e *Desolação* apresentam a história das peripécias que levaram os personagens às profundezas das enxovias carcerárias, mesmo sem provas de seu envolvimento com os partidários da revolução; por outro, *Passos perdidos* demarca justamente o momento em que o protagonista Maneco Manivela é posto em liberdade, indo para São Paulo – cidade que lhe é ignota e ao mesmo tempo degradante. Tal como em *Os ratos*, a história de *Passos perdidos* se passa num tempo ficcional de 24 horas, a fim de acentuar o "tempo psicológico", expresso pela mente do personagem. Logo, ele percebe que esse é um lugar onde ele e todos aqueles que não fazem parte do sistema socioeconômico são excluídos, completamente marginalizados, restando-lhes apenas procurar alternativas que lhes garantam tão-somente a "sobrevivência". Talvez um das especificidades mais importantes de *Passos perdidos* seja a problematização entre os conceitos de prisão e de liberdade, sugerindo, assim, uma ressignificação crítico-poética de tais acepções, o que inclui notadamente as das experiências do cárcere. Nesse sentido, em liberdade, Maneco vaga pela obscura metrópole paulista:

> Vem feito em que Custódio lhe resolva todos os embaraços materiais. Ponha-o no trem para o Rio Grande. Porque, embora o seu grande desejo de experimentar a vida num centro tão falado como São Paulo, acha que vai voltar mesmo é para Porto Alegre.
>
> Já deve ter caminhado um bom pedaço. Assim, vai conhecendo um pouco a cidade. E, além disso, tem a 'experiência' do Rio. Lá, tomou alguns bondes, alguns ônibus. E foi arremessado longe, em lugares estranhos. Em São Paulo, começa a orientar-se pelos aspectos frisantes do centro urbano. Procura no espaço, mesmo de longe, como agora, o perfil gracioso e leve dos arranha-céus. No chão, as passagens suspensas, nas mudanças de nível.

> Mas devia informar-se, trocar uma palavra com algum transeunte e subir num bonde que o deixasse na pensão. Pois não seria demais tomar uma precaução, precaução elementar: desinfetar-se. Conquanto haja-se esfregado bem. E já ouviu dum médico que não há desinfetante melhor do que o sabão...
>
> Lá longe – é o centro! O mundo que passa... Lá está ele – marcha suspensa, suspensa na névoa e na neblina. (Machado, 1982, pp. 15-16)

Sem repouso e sem ter rumo certo a tomar, o andarilho ensimesmado tende a perambular, remoendo suas lembranças e seus antigos sonhos; recordações esparsas da vida e da prisão, priorizando, em certo estado de vigília, o seu mundo de divagações. Aqui, há certa alusão à trajetória do maluco, até chegar à cidade de Livramento e deparar-se com as ruínas do velho Cati. Tal como sucede com o louco, o cárcere de Maneco demarca importantes transformações em sua vida, já que, vindo do Rio de Janeiro, ele "aprendeu muito. Doutrina não. Apendeu, por exemplo, a se ajustar a esse seu novo mundo – esse mundo para onde *uma espécie de fatalidade o empurrara*" (Machado, 1982, p. 7). Cercado pelos fantasmas da alma e do mundo, Manivela não se sente sujo apenas porque se deitou com uma prostituta, mas os estigmas da cadeia maculam seu corpo tal como feridas que, paulatinamente, vão apodrecendo. Portanto, as metáforas indicam que os caminhos da desilusão são pautados, tanto pelas névoas, quanto pela mente conturbada de um homem – que, contudo, já conhece muito bem o "lado escuro da vida". Caminhando pela cidade de São Paulo, percebe-se que as brumas tapam o esplendor citadino, pois, ao redor do homem ensimesmado, certas coisas já lhe parecem fúteis ou sem esplendor.

Assim, em meio à multidão, arrastado por uma atmosfera errante, Maneco padece de um novo tipo de prisão que atinge diretamente a sua mente, em razão dos traumas deixados pela cadeia:

> Manivela faz um grande esforço. A multidão porém o retém, como um anteparo. E outro afasta-se cada vez mais. Parece que ele passa através daquela mole gente, *como um espectro*... Nada é capaz de detê-lo... E vai sempre voltando-se, chamando-o. Quando a distância em que se encontra já é realmente invencível e não dá mais para um apelo por meio da palavra, o indivíduo vira-se, depõe os seus olhos fixos na cara fatigada de Manivela e chama-o com um gesto de cabeça – um gesto que tem muito do *império do sobrenatural*...
>
> *Maneco Manivela sente-se subitamente advertido! E experimenta um medo paralisante... Mas, antes de chegar a uma esquina, o outro volta-se, faz o mesmo gesto mais demoradamente, chamando-o com a cabeça. E desaparece, dobrando a rua.*
>
> Que é que ele vai fazer agora ali, sozinho?... Aquela multidão tem o propósito de não o deixar avançar [...].

> Demais, não se sente com forças de dar mais nenhum passo. Não deve entretanto debandar. *Imagina o homem misterioso, na outra rua, ainda virando-se para trás, para ver se ele vai indo*. Deve seguir para frente. Talvez seja o caso de pôr em execução a sua manobra: descer o passeio, encompridar o caminho e ultrapassar a multidão. Mas mesmo o lado de fora da calçada está tomado. Uma fila inquebrável barra-lhe todas as veredas...
>
> *Não lhe resta senão o recurso de fechar os olhos, abandonar-se à corrente humana que deriva como um rio, deixar-se conduzir no seu bojo*... Resolve e faz. *Pouco a pouco, sente-se como levado*... Dentre em breve, tem a sensação repousante de navegar no próprio ar, destacado da terra. É uma situação tão boa como o sono... (Machado, 1982, pp. 51-2, grifos nossos)

Trata-se da tentativa de captar um sentimento estranho ao personagem, transformado metaforicamente num ser exilado em sua própria terra. Em face do esplendor citadino, em vez de valorizar um mosaico de novas experiências, Maneco não perde apenas um ponto referencial para sua vida, mas do mesmo modo apresenta dificuldades em reconhecer a si mesmo e os seus semelhantes. Na coletividade, representada pela multidão que passa rapidamente, cada indivíduo está preocupado consigo mesmo; paradoxalmente, ninguém tem uma "consciência coletiva". Não há sentimentos comuns. O que existe é a dispersão de todos, preocupados com os próprios problemas. Por sua vez, em meio a tais metáforas da desilusão e do descontentamento, envoltos a um matiz lutuoso, os estigmas do cárcere abrem cada vez mais as feridas e, ao mesmo tempo, advertem ao homem que o perigo sempre esteve e estará ao seu lado. As visões soturnas ou os vultos que passam ao redor de Maneco provam que a prisão degrada seu corpo e, sobretudo, sua mente, desencadeando perdas irrecuperáveis. Por conta disso, talvez não restem nem mais resquícios dos tão almejados sonhos revolucionários de outrora. Assim, a representação da derrota de Maneco, do louco e de seus companheiros (ou talvez de toda uma geração) torna-se contundente.



Oswaldo Goeldi: Ilustração feita para o livro *Os humilhados e ofendidos*, de Dostoievski, elaborada para edição da Livraria José Olímpio, em 1960.



Oswaldo Goeldi: *A Solidão*[123].

Essas ilustrações de Oswaldo Goeldi representam muito bem um tom turvo de desamparo e do desassossegado flanar, presente em *O louco do Cati*, *Desolação* e *Passos perdidos* – até mesmo a figura do cão, que segue o seu dono cabisbaixo e triste, pode ser comparada à imagem do singular homem-cão da primeira narrativa dyoneliana. Remetem-se, igualmente, ao denso e angustiante universo das narrativas de Dostoievski. Em meio aos entraves entre o "eu" e o "outro", ao caminhar solitariamente pela cidade, Maneco passa por um tipo de exercício que visa resgatar sua fragmentada história de vida para, posteriormente, tentar lhe fornecer uma peculiar renovação – o que acontecerá em *Nuanças*. No que diz respeito à refiguração da imagem da cidade, na obra de Dyonelio, Maria Zenilda Grawunder salienta que

> Acima de tudo, os textos mostram a opção literária do autor e servem para demonstrar sua modernidade baudelairiana. *O poeta liberta-se na cidade grande, ali vislumbram possibilidades poéticas, transmuta para a linguagem psicanalítica moderna os lobisomens e mitos das narrativas campeiras e regionalistas, conservadoras, e surpreende com a possibilidade de extrair arte e eternidade da fealdade e humanidade do popular não heroicizado*. Na possibilidade inclui-se a vida que se agita no submundo, nas diferentes camadas sociais. Na concepção do artista moderno, diminuem as pretensões de o escritor

[123] Fonte das imagens: http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=biografia_interior&pagina=0&iditem=7&opcao=LI. Acesso em janeiro 2013.

> ser um demiurgo, o semideus capaz de se aproximar do espírito de Deus, pela imitação de formas belas, da natureza criada, mas ele se reconhece como comunicador de ideais, com compromisso social. *A arte desce do seu pedestal de criação do Belo, à imitação do Criador, de busca de imagens idealizadas de perfeição, apenas para aproximação espiritual do divino, para assumir dimensões humanas de recriação do existente em novas formas, o eterno revelando-se nesta capacidade*.
>
> (Grawunder, 1994, pp. 372-3, grifos nossos)

Grawunder toca num dos temas fundamentais das obras *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, uma vez que nelas (reestruturando o significado do belo presente na estética clássica, tal como Croce a concebia, por exemplo[124]) há uma valorização do habitual e da fealdade. Acreditamos, por isso, que a arte dyoneliana é apresentada em seu esplendor e o homem em sua decadência. Não por acaso, as inúmeras imagens que cercam Maneco Manivela – aludindo metaforicamente à morte, às trevas, ao castigo, à errância, à miséria, à solidão, etc., – fazem com que cada vez mais o personagem principal se veja em um ambiente abissal, em que por vezes não há mais esperanças e nem força ativa para recomeçar. Nesse sentido, o foco narrativo passa por uma ressignificação, mas que não deixa de ser crítica.

Para o protagonista, até a possiblidade de reconhecer sua própria imagem foi comprometida pelas agruras do cárcere, bem como observa o narrador: "uma ou outra face que passa – dirige um olhar para a sua figura. Vagamente, ele imagina como estará a sua cara. Uns traços fatigados, a sombra da barba preta. Sua roupa degrada-se também, com a intempérie. O chapéu abate-se-lhe, sob o peso da corda de água. Já quando abaixa a cabeça, um regueiro lhe vem cair aos pés" (Machado, 1982, p. 45). Em outro trecho impactante, o narrador também pondera que "Manivela tem uma expressão de espanto. Ainda procura o espelho. Depois dum exame de alguns estantes, volta-se novamente, continua exame na cara muda e cínica do indivíduo. Enxerga-se como sendo outro!... Mesmo a sua expressão de espanto, ao se refletir no

[124] Lembrando que, para Croce, os textos ficcionais são ideais, isto é, constituídos pela intuição, pela fantasia e pela figuração; não podendo ser qualificados com os mesmos mecanismos próprios à Sociologia, à Antropologia e à História, pois, para Croce, estas têm como tema tudo aquilo que é diretamente apreensível pelo "real" ou pelo "empírico". É sob tal enfoque que, em seu trabalho intitulado *Aesthetica in nuce*, Croce afirma que a obra poética "é uma criação e não um reflexo, um monumento e não um documento" (Croce, 1997, p. 184-5), deixando subentendido que todo artista que verdadeiramente quiser transmitir o seu legado a outras gerações vindouras, não poderá transformar as suas composições em simples espelhos da sociedade em que vive, apenas com o intuito de apresentar certas informações da época em que os seus livros foram publicados, porque o seu trabalho poético é singular, único: um mundo à parte do "mundo real". Observa-se que um poema, um romance, um conto, etc., passam a ter estruturas completamente fechadas ou autossuficientes. Enfim, Croce não quer que o leitor perca sua capacidade de contemplar a arte, passando a ser tão-somente um "observador da vida" (Cf. Croce, 1997, pp. 41-2). Reiterando: tal ponto de vista influenciou e ainda influencia grande parcela da crítica literária.

espelho, adoça-se, deforma-se...” (idem, ibidem, p. 51). Em seu íntimo, Maneco gostaria que sua “realidade” fosse diferente. Aqui, o tom lúgubre da obra dyoneliana talvez se torne mais expressivo. Pode-se sublinhar um dos aspectos mais interessantes da construção de tal personagem, já que às vezes é possível observar um “embate entre dois mundos”: o de sua conturbada, mas sonhadora, mente, *versus* aquele que diz respeito ao próprio universo lutuoso que permeia as metáforas do cárcere em liberdade.

O narrador explica que o corpo de Maneco é livre, só que a sua psiquê continua presa, encarcerada. Ao apreciar as narrativas em seu conjunto, verificamos que, ora existe uma forte desolação, que emana do que há de mais recôndito no protagonista e, por conseguinte, transcende o universo ficcional, ora há um sentimento que traduz o anseio de liberdade, estimando a um só tempo os alvitres da própria fantasia:

> Então, inunda-o subitamente uma sensação de liberdade, de alívio!... A mesma sensação que o tomou quando desceu, em meio à noite chuvosa, tisnada e... solitária, na estação do Norte... Uma sensação que se acompanha para um desejo de vagar... cobrir distância... Aos simples apelo da fantasia... – Seu próprio cansaço dissipa-se magicamente ante aquela onda de plenitude que lhe vem abrindo um caminho através do seu ser, como abre um ‘caminho’ uma vassoura mecânica, ao operar a limpeza duma rua...
>
> ... Lembra-se do local onde foi tomar o bonde para a... zona. Não era tarde ainda. Mas, com a garoa, parecia uma hora meio deserta e triste [...]. Seu pensamento divaga. E ele não tem poder para deter a imaginação. É o cansaço (Machado,1982, p. 142)

Portanto, nota-se que, no cerne da estrutura poética de Dyonelio, entre outras coisas, destaca-se uma dialética entre encanto e desilusão, sonhos e tormentos. Contudo, o importante a observar é que tudo isso está correlacionado à sutil representação da violência. Um dos mais expressivos efeitos estéticos de tal poética ressalta o seguinte aspecto do romance *Passos perdidos*: a violência deixa aparentemente o corpo livre e ataca diretamente a psique do ser humano. Para tentar fugir desse mundo de divagações e de tormentos, Maneco recorre à fantasia, tendendo a recriar seu próprio mundo num “universo paralelo”. Sua luta é profunda e tensa, porque somente no fim de sua trajetória (representada em *Nuanças*), ele se sentirá novamente um homem, um ser humano. Desse modo, tal narrativa acompanha a análise da transformação das modernas formas de dominação. Por outro lado, em *Passos perdidos*, a representada “queda”, da perda dos sonhos, torna-se uma de suas temáticas mais essenciais, na medida em que o seu principal papel é unir os personagens por intermédio das “desilusões da vida”, ainda que as suas

vicissitudes sejam distintas[125] e ainda que seus destinos nunca mais voltem a se cruzar. Tal como é esclarecido: "aqueles sonhos tão comuns em certa época da vida... sonhos *em que se cai dum lugar muito alto ou não se pode atingir uma escarpa*, por mais que a gente se esforce na subida ou ainda aqueles em que se está metido num túnel, num canal..." (Machado, 1982, p. 55, grifo nosso). Em todo o desenrolar da tetralogia romanesca em questão, pode-se destacar a relação melodramática entre Maneco Manivela, Dorinha e Carmosina: estas duas últimas de *Passos perdidos* e *Nuanças*, respectivamente, já que o Amor, relacionado ao sonho, é transformado num objeto de anseio e, logo após, de desilusão; sonhos *versus* frustrações.

Em meio a outras particularidades, especialmente *Passos perdidos* não deixa de problematizar a história de um amor irrecuperável, por mais que paradoxalmente, "em vida", ele tenha sido concretizado. Ao sair do cárcere, Manivela conhece a prostituta chamada Dorinha e por ela acaba se apaixonando. No entanto, principalmente por causa das condições sociais em que o protagonista se encontra com essa mulher, o seu amor nasce em meio às ruínas que os consternam, ou seja, é a situação marginal (prostituta e ex-presidiário) que congrega veementemente certos momentos da trajetória de ambos os personagens, mesmo que eles tenham se visto uma única vez. Nesse sentido, pode-se dizer que, ao contrário da história de Evandro e Briséis – personagens de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* –, o amor de Maneco por Dorinha é "*desidealizado*", porque são as penúrias da existência que o constroem: das vicissitudes é que surge o afeto, e não da beleza, da ternura e do desejo, bem como outras emoções que, comumente, são responsáveis por despertar esse sentimento. Assim, trata-se de uma busca pela regeneração da vida que, especialmente, é completada pelo Amor e pelo reconhecimento de si mesmo, enquanto ser humano, a despeito das experiências do cárcere. Não obstante, talvez esse seja um dos pontos mais críticos dessas obras de Dyonelio Machado, visto que a tendência ao questionamento sociopolítico e socioeconômico, por vezes, fica em segundo plano.

Somente em *Nuanças* é que teremos a narrativa completa da restauração de Maneco Manivela. Por isso, é apenas neste último romance da tetralogia que descobriremos o verdadeiro nome do protagonista que, na verdade, se chama Manoel Martimiano da Rocha. De volta a Porto Alegre, onde ele também ficara detido, Manoel conhece Carmosina (nome que contém um dos

[125] Cf. Machado (1982, pp. 26-7).

trocadilhos de Dyonelio: *Carmo / Sina*) e, consequentemente, ele pretende casar-se com ela. Mas, devido a uma emboscada feita por Beneventi, um policial que se aproveitava financeira e sexualmente de Carmosina e de sua mãe, Camila, Martimiano (o antigo e restaurado Maneco Manivela) rompe-se o noivado. Por outro lado, sem nenhuma perspectiva de vida, *Carmo / Sina* tenta redimir-se, tornando-se prostituta, a fim de ajudar financeiramente o seu verdadeiro amor, que mais uma vez fugiu da polícia, saindo às presas de Porto Alegre. Aqui, o tom, no sentido do melodrama clássico, intensifica-se em *Nuanças*, ofuscando antigos projetos revolucionários ou de luta política.

Observa-se que, em torno de um ambiente aparentemente habitual, Dyonelio Machado constrói e destrói os sonhos de seus personagens: possivelmente tentando sublinhar que a literatura não só representa um mundo justo, perfeito, harmonioso e linear – características essas de um tradicionalismo que defende determinado ideal artístico. Com efeito, o seu universo de desencanto e desilusão vai *de* encontro aos temas sublimes e grandiosos, enaltecidos por muitos teóricos que, infelizmente, não souberam detectar na obra dyoneliana o toque de sua "beleza sem esplendor". Não é exagero dizer que as produções de Dyonelio nos sensibilizam profundamente porque, ao apresentar um universo desumanizado ou, como reitera Antônio Hohlfeldt (1987, p. 18), baseado na "sublimação das experiências mais negativas da vida", paradoxal e concomitantemente reclamam a necessidade da comiseração e do amor.

2.8. A simbologia da desilusão

Ao contrário do desfecho d'*O louco do Cati*, no fim de *Desolação*, em meio às chamas da destruição, a chuva não traz a libertação do homem, mas sim, vem reafirmar a sua prisão física e mental, bem como o seu autossacrifício. No fim deste segundo livro da tetralogia, há uma mescla simbólica entre a chuva e o fogo – a qual não liberta, mas talvez purifique. Por outro lado, é importante ressaltar que a chuva ainda desempenha um papel fundamental no epílogo de *Passos perdidos*, bem como na primeira narrativa. Em *Passos perdidos*, ao sair da prisão, Maneco conhece, entre outros, um homem chamado Wilson, que pretende ajudá-lo a fugir da polícia política, consequentemente parecendo ser um antigo companheiro da causa revolucionária. Só que, justamente no desfecho da obra, os agouros em torno da noite chuvosa trazem à tona uma situação recorrente, porque, ao se libertar da repressão, Maneco vê Wilson sendo seguido por um membro da polícia, num bonde em que estavam

> Começou a chover mais forte [...].
>
> Para o bonde. Manivela salta. Saltou para o lado oposto àquele por onde vai o amigo. *O tira acompanhou-o demoradamente com o olhar*. Mas não se ergue; apenas curvou-se um pouco, torceu-se – para ver melhor.
>
> Wilson, lá do seu banco e na sua curiosidade plácida, discreta, também levanta a cabeça, segue-o com os olhos.
>
> Manivela, uma vez sobre a rua, dá a volta pela parte traseira do bonde. *Este começou já a mover-se, levando a sua "carga"*. Manivela consegue colocar-se no mesmo lado em que vai o amigo. Num movimento impensado, Wilson, no seu banco, meio vira para trás, dá com os olhos em Manivela, que lhe dirige o *último olhar de despedida*.
>
> Wilson, já o bonde em marcha, ainda vê Maneco Manivela perdendo-se *na treva da noite chuvosa* (Machado, 1985, p. 178 e p. 81, grifos nossos)

Aqui, a *viagem* do bonde acaba exatamente com o *fim* da história. E, assim como sucede com o louco ou, até mesmo com Ascalon (personagem de *Deuses econômicos*), tanto Dorinha quanto Wilson não farão mais parte da narrativa que fecha a tetralogia. Se, para Maneco Manivela, ainda há uma libertação temporária, para Wilson, ela não existirá mais, já que, com o policial, ele desaparece "nas trevas da noite". Aqui, a literatura da desilusão é profunda, porque ela apenas sugere com sutileza, proporcionando, em suas entrelinhas, margens para outras interpretações. Como, por exemplo, ao deixar subentendido que Wilson foi morto pelos agentes, assim como tantos outros que se perderam no contexto ditatorial do Estado Novo ou de outros governos repressivos.

Trata-se de um *círculo* no qual os papéis são trocados (Maneco, em liberdade; Wilson, preso ou, até mesmo, morto), cuja função é salientar que, mesmo aquele personagem aparentemente em liberdade, a coerção nunca desaparecerá. Portanto, observa-se que, se em *O louco do Cati*, a chuva purifica, sobretudo em *Passos perdidos*, ela também se transforma em mácula. De seu lado, a máquina, agora representada pelo bonde, do mesmo modo passa a ser responsável por conduzir os destinos de Wilson e de Maneco. Mesmo assim, sem forças e sem rumo certo a tomar, o abandono e a solidão circundam os personagens de Dyonelio Machado. Veremos que, se em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, a *viagem* garante uma direção a ser tomada, aqui, em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, o viajar como metáfora do próprio trajeto narrativo demarca o viver sem sentido, pautado pelos descaminhos da errância, até o momento em que Maneco Manivela se reconhece como ser humano, ao adquirir um nome. Ainda que os personagens de Dyonelio busquem pelo dinheiro,

em seu mundo, não há riquezas e nele existem tão-somente pouquíssimas coisas belas. Por isso, sua humanidade é tão intensa e nos atinge fortemente. São histórias que, no momento em que terminam, ainda ficamos preocupados com o destino de seus protagonistas, pensando se, em seu curto percurso de vida, houve ou haverá felicidade.

Sem dúvida, a ruptura brusca, que por vezes não explica em detalhes o que ocorrerá com alguns personagens, fornece um tom expressivo de poeticidade às obras de Machado. Por outro lado, reitera-se que a peculiar estética dyoneliana do *fim* não se atém apenas às vicissitudes humanas; no entanto, às vezes, ela abre fissuras que permitem aos personagens sua purgação ou sua renovação. Com frequência, estas se manifestam de maneira singular, seja dos escombros do Cati, seja da máquina em chamas ou da chuva que se transforma em mácula[126].

É importante observar que os personagens de Dyonelio, como se estivessem sob o *dominium* de outrem, às vezes perdem algumas características que poderiam ser consideradas como aquelas mais imprescindíveis ao ser humano. Conquanto não sejam escravos, estão tanto presos dentro de sua própria mente quanto no cárcere imposto pela contrarrevolução ou pelo ambiente reificado. Mesmo que existam brechas de libertação, na maioria das vezes, elas ocorrem ambiguamente no *fim*[127]. O que traz a igualdade entre esses personagens é singularmente a submissão a um *sistema-signo* que rege o mundo ficcional e as suas ações. As histórias de Maneco, do louco, de Angelo, do pobre homem, entre muitos outros, descrevem os trajetos de "seres humanos" que tentam se reerguer da queda, das ruínas, das cinzas, para se tornarem novamente "seres humanos", ainda que nunca a vitória seja completa. De seu lado, aqueles personagens que podem ser considerados como alguns dos mais críticos da poética dyoneliana exercem a função de vasculhar as contradições deste "mundo", representado com toda sua carga simbólica de desencantamento. Portanto, ao analisar *Os ratos*, *O louco do Cati*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, sublinha-se esse tipo de renúncia que o indivíduo faz de si mesmo e de todos seus direitos sociais, políticos, sentimentais, intelectuais, etc. Ao ampliar a conceituação da alegoria e símbolo, privilegiando a interpretação dessas narrativas, ao mesmo tempo destacamos o campo

[126] Para outros detalhes sobre o *fim* representado nas obras de Dyonelio Machado, vide os contos "Melancolia" e "Um pobre homem". Vide, também, nossa análise: "A misteriosa função do 'fim' e o choque como percepção estética". In: *Representação e crítica da decadência no mundo moderno*: Dyonelio Machado e Menotti Del Picchia. (Mestrado em Letras). São Paulo-Assis: Universidade Estadual Paulista, 2008, pp. 63-73.

[127] Por exemplo, como no caso de Naziazeno Barbosa d'*Os ratos*. A felicidade é temporária, porque, já no dia seguinte, ele terá que arrumar a quantia emprestada com a qual pagou o leiteiro. Esse curto momento de "falsa alegria" é sumarizado apenas no desfecho da obra.

"simbólico do desencantamento" que percorre todas as obras, embora seja mais expressivo em algumas delas. Não por acaso, a maquinaria dyoneliana é rica e complexa e ganha inúmeros sentidos sem nunca dizer uma só coisa, porque abrange uma ampla cadeia de significações.

2.9. "*Matizes alegóricos*": entre a crítica política e a estética do melodrama

Como ocorre em determinados capítulos de *Prodígios* – romance que fecha a trilogia que, também, é composta por *Deuses econômicos* e *Sol subterrâneo* –, o livro *Nuanças* traz um tom inovador, mas que não deixa de ser contraditório à poética de Dyonelio. Nessa narrativa, percebe-se uma brusca mudança de paradigma temático e estético do autor. Se, por um lado, nas obras *O louco do Cati*, *Desolação* e *Passos perdidos*, por meio da leitura alegórica, é possível reconhecer uma indagação velada ou sutil à repressão do Estado Novo, também constituída a partir da citada "simbologia da desilusão"; por outro, em *Nuanças*, esse tipo de questionamento tende a enfraquecer-se. Isso não quer dizer que a crítica não exista, porém ela passa a ser constituída por outro viés *mais explícito*, comprometendo, por assim dizer, os mecanismos da "arte alegórica", por exemplo, tão defendidos por Maria Zenilda Grawunder, em sua citada tese de doutorado *A arte alegórica na literatura brasileira*: a tetralogia opressão e liberdade, de Dyonelio Machado (1994). Outro ponto a destacar é que, ao recorrer ironicamente à estética do melodrama, com intuito de tecer determinados julgamentos, Dyonelio acabou desviando de uma parte significativa de seu projeto literário, fundamentado na relação entre alegoria, história e política. Nesse sentido, logo na epígrafe de *Nuanças*, o narrador pondera:

> Tu querias uma novela romântica; nada mais justo. *Mal sabias onde eu iria encontrar esse romantismo*. Calculo tua surpresa quando, ao abrir este livro, só se te deparam coisas a abominar. *Mas é a realidade*. Como tantas outras mulheres iguais a ti, tiveste o privilégio, que não foi dado à maioria das infelizes do meu livro, de nascer e viver em ambientes puros, sabendo – sabendo, sim – mas imperfeitamente, da existência do mundo de Carmosina, Sai-China, Dona Miloca. *Ele estava aí, tão patente e, do mesmo passo, tão escondido. Escondido daqueles que não o queriam ver. Pela repugnância do espetáculo? Para se subtrair à dor que tamanho aviltamento produz nas naturezas delicadas?* Delicadas, em geral, quer dizer egoístas; ou melhor: comodistas, – para as quais nada há de hediondo na Terra, porque seu autismo sentimental o elimina. E, beneficamente; pois, se assim não ocorresse, muito difícil seria, a alguém, achar motivo para se sentir feliz...
>
> Não foi para mim um regalo dos sentidos penetrar aí, acompanhar um pouco suas vivências. Mas, interpretá-las, decifrá-las tanto quanto possível, compensou a jornada. (Machado, 1981, p. 1)

O tom da apresentação é provocante, uma vez que indaga e problematiza certa situação social, pois, mais uma vez, a condição marginal da prostituta é posta no cerne da discussão. Por outro lado, parece que há uma tentativa ou admissão, por parte do próprio narrador-prefaciador, de justificar suas adaptações às normas éticas e sociais, pelo menos como está representado até os tópicos iniciais desse romance. Igualmente, aqui, cabe uma outra questão: não seria uma maneira de moldar a sua narração ou descrição das peripécias ficcionais às exigências da crítica literária ou da sociedade geral da época em que *Nuanças* foi elaborado?

Nos primeiros capítulos de tal romance, é problematizada com minúcia a situação social e existencial do ex-preso político e, agora, membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Maneco Manivela. Assim sendo, temos a seguinte sistematização estrutural da tetralogia dyoneliana: *a*) *O louco do Cati*: a história da fuga e a história carcerária do maluco e de Norberto; *b*) *Desolação*: a representação da perseguição política e das peripécias que levaram Maneco à prisão; *c*) *Passos perdidos*: a narração a respeito das mazelas ocasionadas pelas enxovias, em especial em volta dos traumas psicológicos de um homem que, mesmo estando em liberdade, não se vê totalmente livre do cárcere e da vigilância política; *d*) *Nuanças*: a apresentação da restauração de Manivela ou Martimiano e a sua conscientização sobre as discrepâncias ditatoriais e de si mesmo enquanto ser humano. É nesse sentido que o narrador ressalta que Maneco estava nas sombras:

> *Por isso é que não o vira mais na oficina* [...].
> Tudo isso parece se achar muito longe. E está mesmo. Não que haja decorrido um montão de anos: é que os tempos ganham volume com o maior ou menor afluxo de sucessos que o venham a preencher [...]
> A verdade é que não há mais o *Maneco Manivela*, *um nome que subentendia mocidade, bom-humor, despreocupação. Agora a denominação já não é mais apelido, antes um meio ilegal de disfarce, com um sentido inquietador de luta.* Em chegando ao conhecimento da polícia, virará, nas páginas de escândalo dos jornais, um signo sombrio, a antecipar cataclismos... Tudo isso vai dum tributo, lançado sobre os que desfrutam o privilégio dum grande sonho... Mas a família nunca o saberá ver. – Tudo isso vai gradativamente colocando-o fora do cotidiano da vida... (idem, ibidem, p. 12 e p. 32, grifos nossos)

Observa-se que, paulatinamente, tanto o narrador quanto os personagens salientam a transformação do antigo Maneco em Manoel Martimiano da Rocha, que de uma parte da maquinaria (a manivela) passa a ser novamente um ser humano. Nesse ponto, revelando a verdadeira identidade do protagonista, parte do mistério a respeito da revolução também é

desvelada. E, diferentemente do que está representado n'*O louco do Cati*, em *Desolação* e em *Passos perdidos*, a citação à polícia política é explícita e contundente: "[...] Mas tão pronto a reação soltara os presos, como os prendia de novo. Alertado, Maneco Manivela (Manoel Martimiano da Rocha para a polícia) não foi buscar sua passagem. Embarcou no trem da Central para São Paulo. Sabe que a *polícia política* o localizou aí, não o havendo importunado, porém: apenas reavivou-lhe a lembrança do seu processo" (Machado,1981, p. 10, grifo nosso). Em todo caso, a partir do momento em que Martimiano toma conscientização de si mesmo, as coisas ao seu redor igualmente se transmutam. Isso equivale a dizer que: "o mundo somente irá modificar, quando eu me transformar também". Não obstante, a desilusão ainda assola o universo ficcional de forma veemente. São as mazelas da vida que, por exemplo, unem novamente Martimiano à sua ex-noiva Carmosina – lembrando-nos, mais uma vez, certos aspectos da poética de Dostoievski, ao tratar das prostitutas, dos bêbados e de todos aqueles que estão à margem da sociedade.

Em *Nuanças*, mesmo atendo-se às causas políticas e revolucionárias, um dos focos principais da trama é constituído em volta de uma conspiração romântica: entre amor, ciúmes, traição e, por fim, redenção. Não por acaso, Dyonelio intitulou o Capítulo sétimo: "Onde a vida vai ao encontro de seu melodrama". Assim, pode-se grifar determinada mudança de paradigma estrutural e temática. Para destacar a transformação de tal perspectiva, podemos citar algumas passagens de um diálogo que ocorre entre Maneco e o tenente Leovegildo Viegas – padrasto de Carmosina: a antiga noiva e traidora de Martimiano. Redimindo-se, no fim do livro, ela se torna esposa do protagonista, tentando esquecer o seu passado de prostituição, de mentiras e de misérias:

> – Esta é Sueli. Minha esposa [Observa Viegas].
>
> Era a terceira surpresa. A primeira foi ter diante de si o pai da noiva, tido, se não por morto, ao menos como desaparecido para sempre. Jamais esperaria uma coisa igual. A segunda, a displicência de se apresentar na cidade que a família habitava, com uma mulher com todas as probabilidades duma amante. A última (até aí) a de vir a saber que a indigitada concubina era uma senhora decente, sua esposa! Necessariamente beneficiada com o título, graças a essas uniões conjugais sem valor legal, contraídas no estrangeiro. E mesmo para essas, fazia-se *mister* um desquite anterior o que aí valia como divórcio). Nessa altura, Martimiano viu-se com direito de perguntar:
>
> – Desquitou-se então de dona Miloca? [Mãe da ex-noiva de Martimiano]. Eu até agora não sabia...
>
> – Não: nunca fomos casados.

> É na cara da mulher – espelho predisposto a refletir todo o seu espanto – que ele se capacita da convulsão submetida à sua fisionomia por tais e tão inusitadas revelações!
>
> Miloca, explica o outro, por sua formação, desde o começo correspondera mal ao seu afeto e interesse. Já rolara o seu bocado, a pobre, quando a encontrou. Nessa emergência, contava apenas com um arrimo: seu empresário, isto é, a caftina.
>
> Agora não é só surpresa que Martimiano experimenta: constrangimento também, como se tivesse à vista um quadro da mais revoltante impudência, e atingindo uma pessoa que já se habituara a encarar doutro ângulo [...].
>
> – Esse é o ponto de largada que ela relata. E deve ser certo: há muita incompreensão por parte da família tradicional num caso desses. E muita severidade. Inclusive, a filha leva uma boa sova do pai antes de ser enxotada...
>
> – Posso dar o meu testemunho pessoal: não foi fácil, quando me decidi a sustentar a jovem [Miloca], vencer a oposição da outra [caftina]. De nenhum modo queria perder a sua galinha dos ovos de ouro. Era uma franguinha. Mas punha ovos com muito mais ouro [...].
>
> – Eu me compadeci da rapariga. Claro que não foram suas desditas os predicados que me aproximaram dela. Tinha outros, tentadores. Já se achava grávida quando a conheci. Grávida de Carmosina. A menina, que sempre tratei como filha, veio ao mundo para cimentar aquela união – mera façanha de rapaz, que eu estava longe de considerar duradoura. (Machado, 1981, pp. 72-74)

O conflito político está representado em meio a essa trama amorosa de conspiração e inquietações. Dessa maneira, o padrasto de Carmosina, Leovegildo Viegas, não aparece somente para revelar os segredos concernentes à família da ex-noiva, mas mesmo assim futura esposa de Martimiano. Só que o tenente Viegas também aparece para ajudá-lo a livrar-se da perseguição política. O problema é que, tal como exemplificado pelas características básicas do melodrama, em boa parte do desenvolvimento narrativo, acentuam-se demasiadamente os vícios dos personagens (sobretudo a prostituição e a condição de ex-presidiário) a fim de comover ou impressionar artificiosamente o leitor. Nesse sentido, o sentimentalismo amoroso ou a moral *versus* a desilusão perpassam a narrativa de *Nuanças* até o seu fim. Assim, tal como ocorre com *Os prodígios* da trilogia, *Nuanças* perde uma parcela da força crítica, inerente às melhores narrativas de Dyonelio Machado.

Por outro lado, tendendo a equilibrar o cunho melodramático das peripécias, diferentemente d'*O louco do Cati*, de *Desolação* e de *Passos perdidos*, há ainda em *Nuanças*, explicitamente, um questionamento tanto contra o Partido Comunista, quanto contra o governo ditatorial. Mas essas características aparecem em meio à já frágil atuação partidária do antigo Maneco Manivela e às causas que o levaram à prisão. Como exemplo de tal peculiaridade, podem-se mencionar os seguintes trechos do romance:

> O dirigente da sessão [concernente a uma das reuniões de membros do Partido] – secretário do organismo – depois de discutidos vários pontos específicos, que tinham determinado a *reunião para esse dia*, vai anunciar algo que pelo visto participaria, a um tempo, do que é solene e do que gera apreensão. São coisas, essas que às vezes se confundem mesmo, reflete Martimiano, numa estranha premonição...
>
> O fato torna-se interessante, dada a excepcional atividade da *espionagem policial,* que os sucessos bélicos na Europa estavam legitimando. A guerra estava-se encaminhando para um enorme conflito ideológico, com a vanguarda guerreira do capitalismo convencional – gigantesca luta de grupo – para salvar, unificando pela vitória das armas, a estrutura imperialista [...]
>
> Alguns dias depois apareceu a solução ao pedido de Beneventi, sob a forma dum memorando, levado por um estafeta da polícia, completamente protocolado.
>
> Era um informe completo: relatava a prisão em flagrante de Martimiano, no momento em que ateava fogo num automóvel alheio, ato pelo qual deveria responder na justiça comum; referia a sua intimidade com um conhecido agitador, ora foragido, Dr. João Antônio de Matos, advogado; sua confissão na polícia de haver, no passado, participado duma reunião com um dirigente vindo expressamente do Rio de Janeiro para instruí-los na subversão; sua transferência para a *Detenção do Rio*. Terminava todavia por declarar que a sua situação legal era boa, por isso que, encaminhado ao Rio de Janeiro com o competente processo, deste não tomou conhecimento o Tribunal de Segurança, que não submeteu o indiciado a julgamento, pondo-o sumariamente em liberdade [...].
>
> Sua estrela tem-lhe sido até aí camarada. Vai esperar Martimiano – velho agitador, antigo presidiário, fichado na *DOPS*, fichado na *Casa de Detenção do Rio* – compareça ao conclave secreto. Tudo nele está a denunciar o comunista: a circunspecção, a reserva, *a limpeza de linguagem*, a morigeração, a limpeza da roupa, a maturidade, quando entretanto é tão moço. É como essa gente solerte procura contrapesar sua intrínseca maldade. Ele tem de estar nessa turma... (Machado, 1981, p. 63, p. 85 e 87)

Há vários outros exemplos em todo o transcorrer do livro, porém só por ter citado explicitamente a polícia política, o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), a casa de Detenção do Rio de Janeiro (ou por mencionar as reuniões do Partido Comunista), o livro *Nuanças* já seria totalmente execrado – quer pelas instituições literárias, quer pelas autoridades que representavam a repressão. Não por acaso, essa narrativa ficou por aproximadamente quarenta anos sem publicação. Lembrando que ela foi escrita durante a década de 40 e publicada apenas em 1981. Consequentemente, ao desvelar com veemência o questionamento ao Estado Novo, relacionado ao caso de Manivela (em *Nuanças*, o já restaurado Manoel Martimiano da Rocha para a polícia), constata-se, na tetralogia de Dyonelio, uma mudança de paradigma estético, pois a análise interpretativa alegórica revela que, agora, a crítica é parcialmente explícita. Isso equivale a dizer que, se não há mais causas ocultas, o exame alegórico, bem como

o reconhecimento de que uma obra permite tal leitura, perde sua força, não se sustentando totalmente. Talvez porque esse último romance não aponte somente para a transformação dos personagens, mas ao mesmo tempo pretenda demonstrar, aos leitores da época, como elas deveriam ser urgentemente adotadas. Assim, reflexão literária e *praxis* política aparecem estritamente relacionadas. De qualquer modo, essa é uma mensagem de conscientização que perpassa pelas mais importantes obras dyonelianas.

No que tange à crítica que tende a tornar-se explícita, é importante contrapor o nosso ponto de vista, citando o que diz Maria Zenilda Grawunder a respeito de *Nuanças*, uma vez que, para essa autora, a "alegoria nesse último livro" ainda é tão contundente quanto em *O louco do Cati*, *Desolação* e *Passos perdidos*:

> *Esse desfecho, do romance Nuanças, escrito e não publicado na década de 1940, informa desilusões acumuladas na ocasião, com o Partido Comunista, do qual depois se desliga e a sintonia com alguns de seus pares, no meio político-literário. Com este fecho, o clima progressista do conjunto fica amenizado, a alegoria se encerra com um certo tempero melancólico e saudosista. Editado apenas em 1981*, o final comemora a conquista de liberdade e dignidade. Não chega a soar como derrota da ilusão, aceito, com restrições, mas sem arrependimento da trajetória realizada, ainda com ideais e esperanças. Por isso, no encerramento do texto, Escritor e sua Literatura, ambos marginais, acostumados à obscuridade, sentem-se desconfortáveis sob uma luz mais intensa da legitimação, vigiadora, do olho do pai [...]. Ali ainda está Júpiter, o poder que preside o capitalismo que massifica os destinos. Mas Manivela confirma que ele pode ser desafiado pelos mortais. Contra ele, foi dos primeiros a erguer esperanças de um mundo social mais livre e justo, mas a revolução social e ideológica pretendida, se trouxe as desilusões, os conflitos e desconfianças internas dos camaradas e ligações no percurso, ainda conta com a sua esperança. *A confirmação da ruína do período turbulento e da brutalidade do poder absoluto da ditadura do Estado Novo assegura-lhe a confiança na luta*.
>
> Com o passado, os textos polemizam com o caráter monológico do mito e a alienação; com o presente, com as ideias políticas e a opressão ditatorial sobre o pensamento divergente; para o futuro, afirmam a crença no poder de libertação das ideais, poder que está nas mãos do próprio homem enquanto ser histórico, e do Artista, como porta-voz de anseios libertários.
>
> (Grawunder, 1994, pp. 134-5 e p. 336)

Talvez Maria Zenilda Grawunder não tenha percebido que, justamente por ser elaborado o romance na década de 1940, e editado para publicação em 1981, ou seja, quarenta anos depois, Dyonelio teve muito tempo para reescrever *Nuanças*. Provavelmente seja por isso que a leitura alegórica deixa de ser tão contundente, ao contrário do que ocorre em *O louco do Cati*,

Desolação e, até mesmo, em *Passos perdidos*. O trecho final de *Nuanças*, do qual fala Grawunder, é o seguinte:

> – Tudo isso é obra sua, meu amor!
>
> Já vão saindo. Acham-se no pequeno jardim da frente da casa. Com a escassa iluminação da rua, o céu mostra todas as suas estrelas: ao norte, Júpiter preside, com a sua luz realenga, aos destinos da humanidade, – dado que cada vivente tem a sua estrela no céu. É o que ele assegura a Carmosina, cujas inquietações mágicas muito o divertem. Ela está a ponto de acreditar, quando surpreende o sorriso do rapaz.
>
> – Eu te dizia uma coisa séria, e tu vens com uma brincadeira – queixa-se a rapariga, retirando-lhe o abraço.
>
> – É que sou mesmo alegre. (Machado, 1981, p. 218)

Em virtude do tom melodramático, a tetralogia acaba precisamente no momento em que Martimiano torna-se um homem feliz, isto é, realizado profissional e amorosamente. Contudo, assim como acontece com o fim de *Prodígios*, esse "*happy ending"* é um tanto estranho a outras produções literárias de Dyonelio. Possivelmente, já no final de sua vida, ele não queria que sua composição artística somente falasse da infelicidade, da desilusão ou do infortúnio. Talvez também seja por isso que ele mude seu estilo e, principalmente, a tonalidade da sutil crítica política que permeia as primeiras obras de sua tetralogia. Isso não significa que este tipo de alegorização ou alguns *signos* da trajetória de vida do autor não existam em *Nuanças*. No entanto, conforme pontuamos com os exemplos anteriores, a indagação não é mais totalmente implícita – chegando até mesmo a valorizar um questionamento direto à repressão do Estado Novo. Embora não cite ou estude especificamente o caráter alegórico desse último romance da tetralogia, as seguintes observações de Antônio Hohlfeldt ajudam-nos a pensar sobre essa característica, ao constatar que

> uma das técnicas de dramatização permanente de toda a séria era exatamente a antecipação ou premonição de certos episódios, o que gerava no leitor um suspense permanente, e que ganha, neste romance, uma exacerbação absoluta. *Nuanças* é, neste sentido, o livro mais político de Dyonelio Machado, até pelos aspectos de autocrítica potenciais ao romance anterior, *Passos perdidos* e ao *Partido Comunista, que é visto dialeticamente, em seus aspectos positivos e negativos, em passagens as mais variadas.* Mantendo as observações aprofundadas em torno do papel econômico da prostituição na sociedade capitalista, Dyonelio Machado também aborda algumas questões sobre Rio Grande do Sul e sua história, como o feudalismo...
>
> (Hohlfeldt, 1987, p.27)

Isto é, conquanto não seja nominado completamente, ao detectar a abundante presença do Partido Comunista no romance *Nuanças*, Antônio Hohlfeldt igualmente reforça o enfraquecimento da "crítica elíptica", representado em boa parte dessa derradeira narrativa da tetralogia de Machado. Reitera-se que *O louco do Cati* foi publicado em 1942*, Desolação*, em 1944, e *Passos perdidos*, em 1946. Sendo o livro *Nuanças* somente publicado em 1981, talvez Dyonelio tenha decidido explicitar a sua crítica contra o Estado Novo, entre outros aspectos. A fim de destacar essa constatação, com mais profundidade, citam-se mais alguns trechos do último livro da tetralogia:

> Com os debates das *reuniões do partido*, foi adquirindo uma linguagem *técnica*. Recorda-se da propriedade com que seu Ivo, no caminho do Capivari, se expressava quando estava em pauta seu espiritismo. Mal comparando assim, ocorreu com ele [...].
> Difícil de avaliar o mal que acarretará *a ação policial caindo sobre o congresso do partido*. Afora as prisões, está o confisco das diretivas políticas. Pior ainda do que tudo isso: as diretivas falsas, sabiamente confeccionadas pela reação, para impor medo à população pacata, e justificar todas as violências. Sem esquecer o revigoramento das verbas secretas, que instante, assim excepcional, bem exige.
>
> (Machado, 1981, p. 31 e p. 119, grifos nossos)

Já nas passagens destacadas abaixo, o narrador não só menciona a violência política ou o partido, como também revela a mudança de opinião do antigo Maneco a respeito do avelhantado calhambeque:

> A notícia vinha com atraso, depois de boquejada nas ruas.
> Era uma das inovações, – a denunciar um sentimento oculto de clandestinidade, por parte de quem está praticando um ato fora da lei. Não é de admirar*: exercer-se toda classe de violências* – portanto, um crime – *na repressão de mero delito de opinião*.
>
> A outra consistia em enfiar um capuz negro na cabeça dos presos, – vilania posta a serviço de indivíduos torturados pela sua inferioridade. As poucas pessoas atraídas pela operação policial não sabiam por que se ia agora às fogueiras, com um novo tipo de sam-benito...
> *O país vivia um período de terror policial*, dentro da armadura pseudojurídica que as leis de exceção lhe conferiam. Portanto, ninguém confiava nessas iniciais legais que haviam tido no *habeas-corpus* outrora sua maior expressão. Não havia remédio algum para a situação dos presos políticos, senão se embalar na esperança duma remota anistia...
>
> (idem, ibidem, pp. 124- 125, grifos nossos)

> [...] Manivela não experimentou dificuldade em encontrar exemplos no trivial de todos os dias: é como procede a criança ao quebrar seu brinquedo, em resposta ativa a um ralho da mãe. Bem mais tarde, sob a influência do raciocínio que dominava o seu meio político e que se fundava na decifração natural, incontaminada e objetiva dos fatos, aplicou o método no desvendamento daquele seu caso com o calhambeque. – Vá ver (chegou a dizer a si próprio) que o *Borboleta personificava a polícia* – que era o mal – ou ele mesmo talvez, que fraquejava diante do mal, e se castigava...
>
> (idem, ibidem 1981, p. 18, grifo nosso)

Observa-se que as frases, os vocábulos ou o sentido geral de alguns dos parágrafos em destaque já não jogam com o sentido figural e literal; não há uma sentença para demarcar um ou mais sentidos *elípticos* ou *ocultos* (tal como a interpretação alegórica prevê). Ao especificar as "instâncias reais" da repressão, o sentido figurado ou o alegórico fica um tanto comprometido. Em outros termos, o jogo que delimitava a transposição entre os significados (figurado e literal), aquele que também garantia a atualização de um contexto antigo num novo contexto histórico – (como no caso exercido pela história da Revolução Federalista ou do Cati, por exemplo) já não faz mais parte da problematização de *Nuanças*[128].

Portanto, nos excertos sublinhados acima, a violência ditatorial é especialmente descrita, e não está apenas destacada a partir dos "tormentos da mente", da "solidão anterior", do "medo dos fantasmas" e de "algo obscuro do mundo", intrínsecos à "simbologia da desilusão". O que estão ocultos são os mecanismos policiais para instituir sorrateiramente a repressão, tais como, a ocultação dos corpos, das identidades dos detidos, do lugar da prisão, bem como a maneira pela qual a tortura era desenvolvida. E, como vimos anteriormente, o narrador cita até mesmo os nomes oficiais das instituições políticas. Quanto ao velho e deteriorado Borboleta, o narrador revela que o caminhão poderia, até mesmo, representar a polícia, isto é, reduzindo drasticamente a carga simbólica ou alegórica que o calhambeque exercia em *O louco do Cati* e *Desolação*. Ademais, para frisar que de modo geral a literatura de Dyonelio prima por uma estética da desilusão, podem-se citar também as excelentes observações a respeito de Maneco Manivela e de sua trajetória, feitas por Renato Pompeu, no artigo intitulado "Dyonelio Machado, uma obra-prima existencialista", publicado no Jornal da Tarde, em 1981:

[128] Cf. o que diz Compagnon sobre a interpretação alegórica (2006, p. 57).

> Dyonelio Machado *nunca teve popularidade – talvez por causa de sua filosofia não otimista*, aparentada com o existencialismo mais do que com o marxismo vulgar. Como todos os heróis de Machado, Manivela tenta manter a dignidade num mundo que é hostil. Mas o mundo, para Dyonelio Machado, não é aquele conjunto harmonioso de natureza e homens com que sonham os marxistas. *Nem é um lugar onde o heroísmo seja recompensado: corroído pelo mal, o mundo não reserva aos heróis o triunfo e sim o martírio*. E Manivela, como um santo, se entrega ao martírio, engolindo a amargura até a última gota do cálice (Pompeu, 1981, p. 10, grifos nossos)

Embora Pompeu detecte um dos traços fundamentais das obras de Dyonelio (sua filosofia não otimista e que, por conta disso, ela seria uma poética da desilusão ou do desencantamento), o ensaísta peca ao dizer que os sonhos dos personagens dyonelianos não estão próximos dos ideais defendidos por Marx e Engels. Com a apreciação de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* – raros romances e quase esquecidos pela crítica nacional e, por essa razão, o motivo de sua fortuna crítica ser ainda escassa –, veremos que, neles, um projeto estético baseado em certas premissas marxistas está especialmente delineado. Provavelmente, Dyonelio tenha escrito essa trilogia, almejando acentuar ainda mais sua crítica à repressão política e às contradições do capitalismo. Pois, se, de uma parte, em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, o autor pouco menciona certas figuras da história, deixando aos poucos de valorizar uma crítica sutil às autoridades políticas; de outra parte, percebe-se que, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, a interpretação alegórica contribui para tornar as obras mais ricas, ao mesmo tempo em que estima um diálogo com a tradição clássica e religiosa, ao recuperar as acepções de Platão, Quintiliano, São Paulo, Fílon de Alexandria e de Orígenes, por exemplo.

O próprio narrador ou os personagens d'*O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, hipoteticamente, adiantaria os motes que seriam bem mais trabalhados em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, ao problematizar determinadas questões em torno do capitalismo ou das guerras pelo dinheiro ou, ainda, do imperialismo moderno. Em suma, semelhante ao representado nessa trilogia, no momento em que o narrador, em *Nuanças*, a luta imperialista ou analisa a batalha de Jesus Cristo e de seus seguidores, há uma comparação direta com a batalha dos comunistas modernos, tal como está exemplificado nestas duas passagens:

O fato torna-se interessante, dada a excepcional atividade da espionagem policial, que os sucessos bélicos na Europa estavam legitimando. A guerra estava-se encaminhando para um enorme conflito ideológico, com a vanguarda guerreira *do capitalismo bombardeando a cidadela do capitalismo convencional* – gigantesca luta de grupo – para salvar, unificando pela vitória das armas, *a estrutura imperialista*. Uma vez ultimada a audaciosa manobra, cair então sobre o socialismo, com o peso duma artificiosa e inédita plutocracia.

Coisa interessante! A dialética, como encarecem seus correligionários, reina em todos os casos. Maciel, por se achar vigiado (pois assinara o ponto por longo tempo na polícia), o inamovível camarada reputa-se *limpo*. *O raciocínio da polícia política* é o mesmo do leigo em geral: com uma maior experiência das vicissitudes da luta, *eles* acabam fatalmente se desiludindo, raciocínio que se sente corroborado da conduta dos fracativos, que sempre os há. *Uma vez chegados à desilusão, ou sossegam ou aderem à reação*. *Foi, há quase dois mil anos, a esperança enganadora dos que perseguiam os seguidores de Cristo, com* o *brado salvador*: *os cristãos aos leões*. – Entre o trabalho ordenado da profissão e os sobressaltos da atividade conspirativa, Maciel – e tantíssimos outros, espera-o a polícia – optariam por aquele.

(Machado, 1981, p. 63 e p. 97, grifos nossos)

DESILUSÃO, ARTE E DITADURA

I. A arte como expressão crítica

Seja na época do Estado Novo, seja no período da ditadura militar, um tipo *sui generis* de alheamento, propagado pelas "autoridades autoritárias-oficiais", atingiu boa parte da população nacional, afastando-a dos principais problemas que acometiam a sociedade[129]. Por outro lado, a fim de criticar essas e outras incongruências, a junção da cultura com a política influenciou sobremodo a geração de 60-70, de forma a eclodir uma valorização da arte como expressão crítica. *Deuses econômicos* (1966), *Sol subterrâneo* (1981) e *Prodígios* (1980) enquadram-se em tal vertente. E, considerando que a tetralogia de Dyonelio Machado, composta pelo *O louco do Cati* (1942), *Desolação* (1944), *Passos perdidos* (1946) e *Nuanças* (1981), também discute os temas em torno da cultura, da crítica social e da política (tal como ponderava uma forte corrente literária da década de 30), pode-se dizer que, do mesmo modo, essas quatro narrativas não deixam de representar pelo menos uma parte significativa da ideologia da geração de 60-70[130].

Nos anos 30, a ideia de que a arte era "integrante e produto das estruturas históricas da comunidade em que surge[131]" adquiriu muita evidência[132]. Para muitos teóricos ou estudiosos do assunto, a literatura desse período destaca-se por apresentar uma linha realista-naturalista ou neorrealista contundente. Nesse sentido, pode-se sistematizar a seguinte linha cronológica que destaca as principais obras que inauguraram a vertente literária conhecida como "o romance de 30" ou aqueles trabalhos que herdaram algumas de suas mais expressivas peculiaridades: *A*

[129] Sob tal aspecto, baseamo-nos nas considerações com as quais Júlio José Chiavenato começa o seu livro: *O golpe de 64 e a ditadura militar*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2010.

[130] Nota-se que, tanto na década de 30, quanto nas de 60 e 70, vigorou um ideal incisivo em torno da realização da tão sonhada "revolução brasileira".

[131] Expressão de Dacanal, 1986, p. 9.

[132] Em uma história do romance de 30, Luís Bueno (2006, p. 19) ressalva que "[...] Os anos 30 são a época o romance social, de cunho neonaturalista, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico". Aqui, cabe uma pergunta: qual narrativa de Dyonelio Machado mais se enquadraria em tal vertente, especificamente? Adiante, retornaremos a tal assunto.

bagaceira (1928), *O quinze* (1930), *Os corumbás* (1933), *São Bernardo* (1934), *Banguê* (1934), *Os ratos* (1935), *Memórias do coronel Falcão* (1937), *Terras do sem fim* (1943), *Fogo morto* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Estrada nova* (1954) e *Porteira fechada* (1944), *Fronteira agreste* (1944), *O tempo e o vento* (1949, vol. 1), entre outros. Talvez o aspecto mais notório dessas narrativas seja a cortante representação (pautada pela incisiva transformação do ambiente rural em urbano) de certas incongruências políticas, econômicas e culturais da sociedade brasileira daquele momento. Sem dúvida, conforme sublinhamos, algumas obras de Dyonelio acompanhariam peculiarmente os rumos de tal corrente artístico-literária que, por muito tempo, influenciou e ainda influencia vários escritores. Mas, de qualquer forma, é preciso tomar cuidado para não cair nos "ciclos viciosos" das generalizações extremas.

No decorrer das décadas de 60 e 70, novamente inspirados pela acepção que girava em torno da arte como expressão crítica, por exemplo, os precursores do Movimento Tropicalista e do Cinema Novo, "enquanto prefiguravam, imaginavam, um modo solidário de vida social, emblematizadas ou alegorizadas *em suas experiências*, consideravam que as ações derivadas das propostas e programas eram já agentes efetivos, de uma maneira ou de outra, de transformação das relações intersubjetivas e coletivas" (Favaretto, 2007, p. 227, grifo nosso). Mesmo não totalmente consolidada, quer durante as décadas de 60-70, quer no decorrer dos anos 30, acreditar na revolução era acreditar na possibilidade de criar um mundo melhor. Assim, nesses contextos de crise econômica e cultural, a literatura e outras artes passavam a ser valorizadas como um ato de comunicação que, por vezes, visava transmitir uma mensagem política ou de crítica social. Por seu turno, concebia-se que o leitor podia exercer o papel de um "segundo autor", na medida em que entendia nas obras uma mensagem de "transformação" – e, consequentemente, havia o reconhecimento de que um livro dependia dessa importante correlação para *existir*, para ganhar *vida.*

Apesar de todo o esforço da militância intelectual e política dos anos 30 ou dos 60 e 70, atualmente parece que a fundamentação de quaisquer tipos de expressões engajadas não ocupa mais um lugar de destaque na arte. Esta é a diferença básica dos "tempos das ilusões (revolucionárias e dos comportamentos); tempos das 'promessas de emancipação'" (Favaretto, 2007, p. 226) e dos desiludidos tempos da atualidade. Ao contrário das reivindicações de alguns modernistas, é certo que, no contexto contemporâneo, perde-se parte significativa da capacidade

de expressão crítica, principalmente por conta de um tipo de discurso que defende rigorosamente o "imanentismo literário", o qual visa desvincular a "arte autêntica" da "arte representacional[133]".

Foi em especial a partir da década de 70-80 que certos críticos ou teóricos posicionaram-se contra o engajamento artístico, deixando de lado a relação da literatura com a política, e, ao mesmo tempo, desconsiderando um profícuo diálogo entre a arte e a cultura em geral. Sob tal prisma, a poética de Dyonelio pode parecer *démodé*. De qualquer modo, por exemplo, é impossível não reconhecer, em inúmeras obras da história da literatura brasileira, determinadas relações ideológicas ou certas coligações com seus contextos. Como salienta Benoît Denis, a respeito da arte engajada: "não há escritor que, conscientemente ou inconscientemente, não atribua à sua empreitada uma finalidade distinta. A partir desse ponto de vista, entretanto, o engajamento se dissolve: ele está em todo lugar e em nenhuma parte, tornando-se o próprio objetivo literário" (2000, p. 10). Isso quer dizer que, para identificar o engajamento de certo autor, antes é preciso analisar os detalhes de suas raízes ideológicas, sobretudo, para não relativizar o questionamento presente em seu pensamento estético e literário. Por isso, delimitar os aspectos que concernem ao questionamento expresso pelas narrativas de Dyonelio torna-se, para o presente trabalho, tarefa imprescindível.

Por um lado, seja na trilogia, seja em sua tetralogia, *a priori* sobretudo a revolução poderia modificar de forma eficaz o mencionado sistema que oprime, controla, explora financeiramente e reifica. Sendo que, em todas essas narrativas, conquanto não esteja concretizada, a revolução está interligada à constituição de um mundo mais justo e humano, no qual o Amor incondicional exerce o papel de vigorar e de transformar o homem, só que apenas no fim de seu trajeto e de forma excessivamente melodramática. Por outro lado, esses ideais aparecem reciprocamente ofuscados, em virtude da impossibilidade de estabelecer a "verdadeira revolução". Por conta disso, na maioria das vezes, a imagem que predomina em tais produções

[133] Por assim dizer, ao constatar que a relação entre texto e contexto, em qualquer análise moderna, é "indispensável ao bem-estar do estudo literário", o crítico francês Antoine Compagnon observa contundentemente que "a recusa de qualquer tipo *de poder* da literatura além da recreação que pode ter desencadeado na acepção degradada da leitura como simples prazer lúdico que se propagou na escola do fim do século [XX], mas, sobretudo, fazendo do menor uso da literatura uma traição, isso fez com que, na nossa contemporaneidade, não se ensinasse mais a confiar nela, mas a desconfiar dela como uma armadilha [...]. *Invertendo a ideia dos Iluministas, a literatura é cada vez mais percebida como uma manipulação, e não mais como uma libertação*" (Compagnon, 2007, p. 58, grifos nossos) – lembrando que as traduções do francês para o português, no decorrer do trabalho, são feitas por nós.

literárias é a do *fracasso* ou a da *derrota*, transpondo o universo poético e passando a dialogar, de forma muito especial, com o contexto histórico em que tais narrativas foram compostas[134].

De maneira geral, ao comparar as produções literárias do autor gaúcho entre si, verifica-se que nenhuma delas deixa de discutir o tema da dominação, quer envolta nos seus modelos mais remotos (como, por exemplo, aqueles presentes na Antiguidade greco-romana), quer voltado para os mais modernos mecanismos de exploração capitalista. Entretanto, para além da acepção de *dominium*, sobretudo referente ao regime de exceção ou à velha tirania, nas produções dyonelianas, pode-se destacar uma escala que relaciona os *poderes*, quer os que tendem a

[134] Especialmente no caso da história nacional, é importante observar que a teoria sobre a revolução é bastante complexa, acarretando inúmeros equívocos: muitos deles frequentemente inerentes à própria definição do termo. Nesse sentido, em um texto escrito dois anos depois do golpe de 1964, Caio Prado Júnior adverte que, ao tratar desse assunto, primeiramente é preciso compreender que "o termo revolução encerra uma ambiguidade (aliás, na verdade muitas, mas fiquemos aqui na principal) que tem dado margem a frequentes confusões. No sentido em que é ordinariamente usado, 'revolução' quer dizer o emprego da força e da violência para a derrubada de governo e tomada do poder na oposição. 'Revolução' tem aí o sentido que mais apropriadamente caberia ao termo 'insurreição'. Mas 'revolução' tem também o significado de transformação do regime político-social que pode ser, e em regra tem sido, historicamente desencadeada ou estimulada por insurreições. Mas que necessariamente não o é. O significado próprio se concentra na transformação, e não no processo imediato através de que se realiza [...]. *'Revolução' em seu sentido real e profundo, significa o processo histórico assinalado por reformas e modificações econômicas e do equilíbrio recíproco das diferentes classes e categorias sociais* (Prado Júnior, 2007, p. 21-22, grifos nossos). Por sua vez, em depoimentos, em textos de cunho autobiográfico ou em suas variadas entrevistas, a perspectiva de Dyonelio Machado aproxima-se muito do ponto de vista de Caio Prado Júnior a respeito das tentativas de instituir uma revolução no Brasil. Para ambos os escritores, perseguidos pela ditadura de Getúlio Vargas, nunca ocorreram transformações profundas nos setores sociais, econômicos, políticos e culturais, que levassem o país a passar por uma legítima revolução. Semelhante ao que aconteceu com os golpes de 1930-2, sobretudo uma parcela da intelectualidade nacional, quer representada por célebres figuras, quer pelos inexperientes estudantes, foi adepta do ideal revolucionário de 64, excluindo, portanto, parte significativa da massa, isto é, a maior parcela da sociedade brasileira daquele período. Como exemplo dessa falta de força ativa do povo ante a revolução, podemos citar as reflexões de Boris Fausto: "Ao se caracterizar a Revolução de 1930 é preciso considerar que as suas linhas mais significativas são dadas pelo fato *de não importar em alteração das relações de produção na instância econômica*, *nem na substituição imediata de uma classe ou fração de classe na instância política*. As relações de produção, com base na grande propriedade agrária, *não são tocadas*; o colapso da hegemonia da burguesia do café *não conduz* ao poder político outra classe ou fração de classe com exclusividade. Essa última circunstância elimina as explicações monistas do episódio, em termos de ascensão da burguesia nacional, revolução das classes médias" (Fausto, 2010, p. 116, grifos nossos). Nota-se que, apesar de Boris Fausto delinear o sentido dado ao vocábulo revolução, ele mesmo admite que, ainda com a eclosão do movimento de 1930, não houve alterações expressivas nos setores econômicos, nem mesmo existindo mudanças na instância política. Nesse ponto, principalmente ao considerar as opiniões de Caio Prado Júnior sobre o assunto, fica subentendido que seria mais adequado falar de insurreição de 1930. Provavelmente sejam essas mesmas constatações que levam Michel Löwy (2009, p. 533) a afirmar que, "ao contrário de outros países da América Latina, como México, Bolívia, Cuba e Nicarágua, o Brasil nunca conheceu uma verdadeira revolução social". Enfim, o importante a enfatizar aqui é que se a história permite sistematizar tais questões, mas sem nunca descontextualizá-las ou deformá-las, por sua vez, a literatura de Dyonelio é capaz de revigorá-las criticamente: na medida em que sugere outras formas de reconstruí-las. Nesse sentido, entre outras características, também veremos a maneira a partir da qual os romances por nós estudados transmitem uma mensagem distópica ou cética, transpondo artisticamente a revolução brasileira para outro patamar significativo, ao mesmo tempo em que problematizam a sua *(im)possibilidade*.

dominar o "homem fisicamente", quer os que agem implicitamente, esquecendo-se da "matéria" e agindo diretamente na "psiquê". Claro que este aspecto, no decorrer de suas obras, é peculiarmente aperfeiçoado.

Em uma época em que a dominação física ou corporal ficou em segundo plano, já que o mais importante era dar espaço à "manipulação da mente", repensar as funções da literatura tornou-se fundamental. E, como vimos destacando, desde suas primeiras narrativas, escritas em 1927, até seus últimos romances, elaborados no fim da década de 70 e início da de 80, Dyonelio demonstra uma preocupação com a formação do leitor, bem como ressaltando, também em suas entrevistas, depoimentos e documentos esparsos, o papel da arte na sociedade atual. Adaptando determinadas observações de Theodor Adorno (2008, p. 69) aos propósitos do presente trabalho, poderíamos dizer que a composição dyoneliana não deixa de ser uma "forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida". Efetivamente, esse é um dos maiores questionamentos que se poderia fazer contra um "sistema" que oprime, desumaniza e destrói os sonhos dos homens.

II. A desumanização, o dinheiro e o cárcere

Em geral, a partir da apreciação feita até aqui, percebemos alguns traços em comum à poética dyoneliana que abrangem sobretudo a primeira fase da carreira literária do autor. Os contos "Um pobre homem", "Melancolia" e "As chagas" (1927), bem como o romance *Os ratos* (1935) problematizam a crítica contra o capitalismo, em especial a partir da representação da reificação, da alienação e da desumanização do homem, além da discussão da incessante busca pelo dinheiro, acentuada pela análise de cunho psicológico que o narrador faz dos desejos mais profundos dos personagens. Já n'*O louco do Cati* (1942), *Desolação* (1944), *Passos perdidos* (1946) e *Nuanças* (1981), embora a procura pelo dinheiro seja apresentada de maneira distinta, ela também permeia o mundo ficcional. E nesse ambiente também há uma tentativa de apurar a temática psicológica, mas, infelizmente, talvez ela não chegue a atingir o mesmo efeito apresentado em *Os ratos*. Sem dúvida, um dos aspectos mais expressivos dessa tetralogia é a representação da temática do cárcere, de suas consequências e da reabilitação do homem.

Em todo caso, nesses quatro romances, a despersonalização ainda é um traço comum a todos aqueles que atravessam o referido universo de desencantamento. Como exemplo disso, pode-se mencionar: *1*) a figura do homem-cão: seja o que lambe as feridas de seu corpo para auto se curar, seja aquele que, revestido na imagem de um louco, vaga animalizado e sem rumo pelo universo narrativo, até reencontrar-se nas ruínas do Cati; *2*) o indivíduo-máquina: tanto o dominado pelos mecanismos da esplendorosa locomotiva que destrói os seus sonhos, como o homem que se confunde com o poder ou as engrenagens de um trator – ambas as máquinas são interpretadas como símbolos do progresso e, paradoxalmente, do atraso; *3*) além desses, não se pode deixar de mencionar a íntima relação que o mecânico Maneco Manivela tem com o calhambeque Borboleta e, consequente, a sugestão analítica segundo a qual a máquina monetária torna-se um símbolo do mundo capitalista, em que o deus do dinheiro espreita de longe as vicissitudes humanas – comparação esta que é estabelecida especialmente por meio da leitura de *Passos perdidos* e de *Nuanças*. Em todas as narrativas da tetralogia, também, destacamos a "simbologia da desilusão".

Por outro lado, a partir da leitura de cunho alegórico dessas mesmas obras citadas acima, sublinham-se certas mudanças, dadas no nível estilístico e estético, por exemplo. No conto intitulado "Noite no acampamento (1927)", há um esboço inicial de uma crítica contra as instituições políticas e oficiais. Só que, em virtude da arbitrariedade inerente à alegoria, na época em que tal historieta foi reeditada (1942), foi reconhecida uma indagação contra o Exército. De certo modo, essa particularidade igualmente é perceptível na tetralogia do autor. No entanto, aqui, constata-se que, além de Dyonelio ter aperfeiçoado o seu estilo, ele e sua literatura já estão profundamente marcados pelas lutuosas *experiências do cárcere* – aspecto este que o acompanhará até o desfecho de sua carreira literária. Talvez fosse por conta disso que o romancista tenha decidido mudar sua perspectiva analítica e artística em volta dos paradoxos ou das "chagas da sociedade brasileira" e, de forma muito peculiar, de suas próprias experiências. Nesse sentido, em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, é possível averiguar o antigo questionamento contra o capitalismo, já presente, à sua maneira, nas primeiras obras do escritor. Em síntese, o aspecto inovador é a mudança no ponto de vista crítico, centrado nas questões políticas – as quais, por meio da análise alegórica, dizem respeito às contradições do Estado Novo. Aqui, o exame está especialmente pautado pela acepção de alegoria provinda, por exemplo, das concepções de Cícero: ela diz uma coisa para significar uma outra.

Lidos em sua totalidade, na estrutura d'*O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, observa-se um enfraquecimento da possibilidade de interpretá-los alegoricamente, notadamente neste último livro, uma vez que, nele, o questionamento ao governo autoritário, ao capitalismo, bem como às contradições sociais, pontuadas pela figura do "homem à margem", tende a tornar-se mais explícito, porém talvez menos contundente. Por exemplo, se nas três primeiras histórias, a representação da violência é constituída a partir de um nível mais psicológico, aquele envolto aos "fantasmas que rondam a alma e as ruas", em *Nuanças*, a focalização narrativa está direcionada para outras questões mais diretas. Com efeito, isso está entrelaçado a certas mutações das concepções estéticas e ideológicas do próprio romancista gaúcho. Há, ainda, determinada problematização que está relacionada à *desilusão* ou ao percurso intelectual de toda uma geração, pautada pela *impotência política* – mesmo que em algumas passagens dessa tetralogia existam brechas de libertação.

Com outras palavras, reitera-se que, de uma parte, a crítica *velada* ao Estado Novo é figurada, tal como ocorre com a função exercida pelas ruínas do obscuro Cati – lugar em que as degolas, as torturas, os interrogatórios e os enforcamentos eram feitos em nome da contrarrevolução. Relembrando que, do mesmo modo, tudo isso está apresentado pela mente perturbada do maluco ou pelas perspectivas dos outros personagens, que são perseguidos intensa e angustiantemente por toda a trama narrativa. Por assim dizer, a poética sem esplendor permite demarcar as profundas aflições dos protagonistas. Não é por acaso que o enigmático silêncio do louco passa, metaforicamente, por todas as histórias, sugerindo, por conseguinte, uma correlação com a censura que rondava o contexto de tais romances. De outra parte, todo esse mistério em volta da tradição alegórica visa a desaparecer a partir do momento em que, por exemplo, a presença *não mascarada* ou *não implícita* (do Partido Comunista, da polícia política, do DOPS, em meio a outros aspectos) ganha destaque.

Ao constatar que, ao contrário do que acontece nas primeiras narrativas dyonelianas, em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, tanto a experiência política quanto a carcerária já estão perceptíveis, é importante citar outras observações de Antônio Hohlfeldt a respeito da trajetória política e literária de Dyonelio Machado:

> Permanente observador político, na década de vinte, integra-se ao Partido Republicano, por influência de Borges de Medeiros, o que explica, em parte, a perseguição de 1934, quando era governador Flores da Cunha, que em vão tentou cooptá-lo para seu partido político. Com a política repartia o tempo dedicado à psiquiatria e à literatura, embora depois de formado aparentemente tivesse abandonado a última, após a publicação já de dois livros, *Política contemporânea* – três aspectos (1927) e *Um pobre homem* (1927) sua estreia no conto, gênero que não mais praticaria...
>
> Candidato eleito com 1875 votos, o terceiro mais votado pelo PC, à assembleia constituinte do Estado do Rio Grande do Sul, Dyonelio Machado não chega a votar o novo texto constitucional, pois por motivo de doença vai a Buenos Aires tratar-se. *No retorno, nega-se a fornecer retrato para a fotografia oficial dos Constituintes, afasta-se do Partido ao discordar de sua orientação geral, e a partir de então prefere manter-se equidistante das questões políticas*, não obstante ser a *Trilogia da libertação*, especialmente no seu primeiro volume, um de seus trabalhos mais políticos, ao esposar princípios – aliás oriundos do positivismo do Partido Republicano – da necessária reforma agrária e da socialização dos bens de produção...
>
> Dyonelio Machado [...] foi um homem de convicções, de princípios que nortearam a sua vida e sua obra. Por isso mesmo foi incompreendido: numa época de tantos conchavos e modismos, alguém que voluntariamente afasta-se de uns e outros só pode ser visto... com... desconfiança...
>
> (Hohlfeldt, 1987, pp. 19-21, grifos nossos)

Após ter saído da prisão, Dyonelio tornou-se comunista e, em 1946, elegeu-se deputado (cargo que ocupou por muito pouco tempo), renunciando devido às várias divergências com os componentes do PC e com os adeptos de outros partidos. Depois disso, não atuaria nunca mais como político. De qualquer maneira, se na política Dyonelio não conseguiu expor completamente seus ideais, em algumas de suas obras literárias, ele não deixou de representá-los com veemência. A trajetória de alguns de seus mais importantes personagens poderia aludir peculiarmente a *signos* do próprio percurso do autor, bem como a importantes questões que ocorriam no período de publicação de seus livros. Conforme pontuamos, na tetralogia, é possível destacar a representação do caminho que os presos políticos faziam até chegar à prisão, na capital Rio de Janeiro – percurso pelo qual o próprio Dyonelio passara quando fora encarcerado. Entre outros aspectos, é sob tal enfoque que a sua arte poderia ser concebida como um tipo de "testemunho literário", além de frisar uma denúncia em torno das contradições de sua sociedade.

Numa entrevista dada a Danilo Ucha, em 1980, publicada no *Jornal Zero Hora* de Porto Alegre, quando perguntado se *O louco do Cati* representava suas experiências do cárcere, Dyonelio Machado respondera-lhe que: "Se tem! Utilizei as minhas vivências da prisão neste período não com caráter memorialista, *mas como elemento para a ficção*. Achei melhor, não

também que fosse mais duradouro, mas porque quem eu sou para ter memórias?". Com efeito, isso não quer dizer que os personagens o maluco e Maneco Manivela representem "o próprio reflexo do autor". Não seríamos tão inocentes para acreditar nisso. Contudo, não é possível negar que as experiências do cárcere são *ressignificadas* nessas quatro narrativas e em outras obras escritas por ele e publicadas anteriormente, como, por exemplo, *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*. Não casualmente, nessa mesma entrevista concedida a Ucha, ressalta-se também a seguinte questão:

> Jornalista – O senhor não vai reeditar *Um pobre homem*?
> Dyonelio – Depois vou te dizer por quê...
> Jornalista – Por que o senhor não diz agora?
> Dyonelio – Quem és tu, para saber por quê...
> Jornalista – É importante reeditá-lo porque ali estão alguns contos dignos das melhores antologias...
> Dyonelio – Depois... *Tu me fazes este teu texto bem direitinho não te esqueça do perigo que está sempre sobre minha cabeça, não é*...
>
> (Ucha, 1980, p. 7, grifos nossos)

Observa-se que o medo da perseguição política rondava a mente do próprio escritor, até mesmo, depois de quatro décadas de seu encarceramento. Possivelmente, isso explica que, para compor os livros de sua trilogia – publicados após a detenção no Rio de Janeiro –, Dyonelio teve que revalorizar os mecanismos da alegoria como ferramenta estética e crítica, uma vez que, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, aparentemente voltando a perspectiva narrativa para o longínquo Império romano do século I, existe um incisivo aprofundamento de algumas das mais importantes questões presentes em sua tetralogia. Bem como observa Ucha, na mesma entrevista citada acima: "os estigmas da prisão estão nestas personagens [da trilogia] como estão nas de *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, livros escritos na década de 40" (idem, ibidem, p. 6). A seguir, veremos como a interpretação alegórica de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e de *Prodígios* reforça completamente a crítica contra a repressão e representa um diálogo com a tradição filosófica, religiosa e artística, entre outras questões.

Dito isso, o seguinte esquema contribui, significativamente, para repensarmos, em profundidade, a coligação crítica entre o presente e o passado, instaurada em algumas obras dyonelianas:

(A)

Conto: "Noite no acampamento (1927)"

Linha temporal

Guerra do Paraguai (1864-1870) **<----------> Contexto da Segunda Guerra (1935-1939)**

Passado: tempo do enunciado — Presente: tempo da enunciação

(B)

***O louco do Cati* (1942), *Desolação* (1944), *Passos perdidos* (1946) e *Nuanças* (1981)**

Linha temporal

Revolução Federalista (1892-1895) <----------> Estado Novo (1930-1945[135])

Passado: pautado pela mente conturbada do louco. — Presente: tempo do enunciado e da enunciação.

(C)

***Deuses econômicos* (1954, 1966, 1976), *Sol subterrâneo* (1981) e *Prodígios* (1980)**

Linha temporal

Império romano e revolução (54-68 d.C) <----------> Era Vargas e Ditadura Militar (século XX)

Passado: tempo do enunciado. — Presente: tempo da enunciação.

O importante a frisar aqui é que, em todas as narrativas, o passado é o paradigma fundamental da representação ou do trabalho estético, uma vez que fornece suporte à crítica contra as instituições oficiais. A diferença básica é que em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, embora a função da leitura de cunho alegórico, de certa forma, se enfraqueça (ainda que aqui a análise psicológica dos personagens seja expressiva[136]), por seu turno, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, averiguaremos como o questionamento que tende a ser mais implícito, a um só tempo, torna-se mais crítico e incisivo. De todas as narrativas expostas no esquema elaborado acima, somente a trilogia representa um

[135] O segundo governo de Vargas, isto é, aquele que ocorreu entre 1951 a 1954, também abrange o contexto em que a trilogia foi publicada.

[136] A respeito do aspecto psicológico dos personagens de Dyonelio Machado, Antônio Hohlfeldt destaca o seguinte: "mesclando lições de Medicina, Psicologia, História e Direito, efetivamente Dyonelio Machado traça um amplo painel da condição humana, visualizada especialmente pelo seu aspecto psicológico, mas também animal. É sob esta condição – o homem tem uma doença fundamental em sua psiquê e é apenas resolvendo-a consigo mesmo, em seu íntimo, que será capaz de resolver os demais problemas externos, inclusive os sociais que o rodeiam – que o ser humano é visualizado..." (Hohlfeldt, p. 10, 1983). Apesar de esta excelente assertiva ser direcionada para certos contos de Dyonelio, ela serve tanto para *O louco do Cati*, quanto para os outros livros do autor.

retorno ao nosso passado mítico. Portanto, a partir da interpretação alegórica, é permitido examiná-lo sob a perspectiva da "era do esquecimento", tal como concebemos no capítulo intitulado "O embate simbólico".

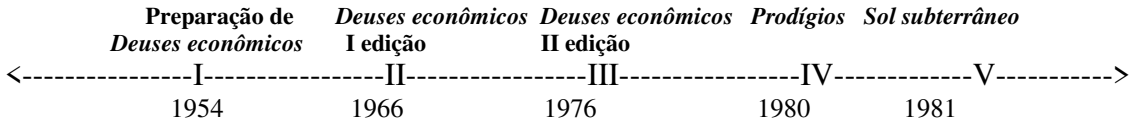
Essa segunda parte do trabalho visa analisar, principalmente, os romances *Deuses Econômicos* (1966), *Sol Subterrâneo* (1981) e *Prodígios* (1980). Para a consecução do objetivo, tendo como premissa principal destacar a importância literária e histórica desta rara trilogia, (textos praticamente esquecidos pela crítica nacional), verificaremos a maneira pela qual é estabelecida uma crítica que, estando inteiramente direcionada ao Principado de Nero (54-68 d.C), questiona de maneira figurada a política ditatorial e sensacionalista da Era Vargas (1930-1945/1950-1954), e da Ditadura Militar (1964-84). Em meio a essas questões, também é pretendido examinar certo julgamento à política do governador do Rio Grande do Sul, Flores da Cunha (1934-7), bem como a sua coligação com a Igreja Católica. Demais, a fim de acentuar a representação das discrepâncias socioeconômicas daquele período, perscrutaremos de que modo o narrador dessa trilogia aproxima o imperialismo antigo do capitalismo moderno. Por conseguinte, o intuito é constatar como a crítica dyoneliana adquire novas formas – a transformação crítica do passado. Sob tal ponto de vista, entre outras observações feitas no decorrer desta empreitada, tentaremos aprofundar a leitura exposta de *O louco do Cati*, *Desolação, Passos perdidos* e *Nuanças.*

A ideia é que, nessas obras da trilogia, embora o próprio autor sugira a comparação entre textos e contextos, a perspectiva analítico-alegórica que aproxima a Antiguidade e o século XX é desenvolvida de maneira especial, sendo que só através da interpretação é possível desvendar a citada crítica, pelo menos parcialmente. Ao perscrutar certa coligação entre os regimes tirânico e ditatorial, por exemplo, tais peculiaridades sistematizam ficcionalmente a figura do intelectual em meio às divergências do poder, abrangendo, desde a trajetória de Jesus e do apóstolo São Paulo, até a representação de outros homens perseguidos por ditaduras "modernas". Nesse sentido, procura-se apreciar tais narrativas, conforme uma clássica concepção do marxista e (assim como foi Dyonelio Machado) ex-preso político Antônio Gramsci, segundo a qual a "investigação literária se estabelece em um território mais limitado, mas altamente sensível. A literatura de um povo é sempre o reflexo de sua vida mais profunda[137]". Assim, pretendemos compreender

[137] Héctor P. Agosti. "Prólogo a la edición argentina" In.: *Cuadernos de la cárcel: literatura y vida nacional*. (1988, p. 9).

igualmente de que maneira esse reflexo mais profundo é representado no decorrer de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e de *Prodígios* e de que forma ele dialoga e se sobrepõe a certas acepções marxistas.

Finalmente, para a análise cronológica do contexto desses três romances ficar mais bem delimitada, grifaremos frequentemente no decorrer de nossas reflexões a seguinte linha temporal que demarca o tempo de escritura ou o do período de publicação da trilogia de Dyonelio:



Parte III

As alegorias da revolução e da violência política

Le roi grec est avant tout le chef du culte, celui qui fait les sacrifices, dit les prières, également maître de la foudre.
(Roger Bastide, *Éléments de sociologie religieuse*)

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.
(Walter Benjamin, *Sobre o conceito da História*)

Trata-se apenas de compreender que esta ambiguidade não consiste no desdobramento de uma sentença em dois sentidos possíveis, mas, ao contrário, na coincidência nos dois sentidos...
(Clément Rosset, *O real e o seu duplo*)

A REINVENÇÃO DO PASSADO
NA "TRILOGIA ROMANA" DE DYONELIO MACHADO

1.1. Entre a alegoria: *figuras* históricas e "*figuras* ficcionais"

Para encetar a análise dos *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, é fundamental delinear o conceito de figura – procedimento basicamente formulado pelos teóricos da religião, mas, posteriormente, retomado por estudiosos da história da arte, da literatura e da filosofia.

No geral, nessas três narrativas, podemos distinguir os personagens históricos dos ficcionais. Por exemplo, os protagonistas (o letrado Lúcio Sílvio e o filósofo Evandro), bem como Ascalon, Leo, Briséis, Tarsita, Jair Bem Jared, Hiponax, entre outros, são personagens criados por Dyonelio Machado ou retirados de outras obras literárias. Em contrapartida, o apóstolo São Paulo, Jesus Cristo, Nero, Tibério, Catão, Caio Flavo, Sêneca, Galba, Nero, Fílon e os Terapeutas de Alexandria, dentre muitos outros, ao mesmo tempo em que são criados ficcionalmente, remetem a célebres nomes da história. Em meio a esta galeria *sui generis*, nota-se, de antemão, que os nomes dados aos protagonistas são de *pessoas comuns*. Não por acaso, nas composições de Dyonelio, por vezes há uma tentativa de transformar os "maiores agentes da história" em coadjuvantes, remetendo-se, assim, a uma singular crítica contra certas versões dadas às mais importantes reviravoltas dos eventos do passado, atribuídas apenas a uma elite social, que foi especialmente destacada pela historiografia clássica. *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, não só resgatam a trajetória de Nero, de Sêneca, de Tibério, entre outros ícones da história, mas apresentam de forma muito particular o percurso daqueles que foram "excluídos", "marginalizados" ou "menosprezados" pelos "discursos oficiais". Nesse sentido, não por acaso, Danilo Ucha explica a razão por que essa trilogia foi recusada para publicação:

> Na verdade, Dyonelio Machado enfrentou duas censuras: uma oficial, em decorrência de nunca ter escondido suas ideias marxistas e de ter estado preso, no Rio, em companhia de Graciliano Ramos, e uma especial, criada só para ele, no meio editorial e intelectual. Quando apresentou a um conhecido editor nacional os originais de seu romance *Deuses econômicos*, em dois volumes, um dos quais até hoje não publicado, recebeu como *explicação para não ser editado que se tratava de 'um livro de ideias'* (Ucha, 1979, p. 14)

Além da característica de cunho marxista detectada tão bem por Ucha, na poética dyoneliana, também são recorrentes as representações imagéticas, elaboradas no sentido de "sombras fantasmagóricas", "visão de sonhos", "mortos vivos", "imagens grotescas" ou "entes sem representação exata", que repousariam no mundo das sombras, do Ades ou das trevas, como, por exemplo, no caso do personagem Ascalon, que vaga principalmente pelos *Prodígios*, tal como um espectro[138]. Estando esses *tipos* de personagens, de certa forma, frequentemente vinculados ao imaginário da Antiguidade e da Era Medieval, nos romances em análise, existe uma tentativa de modernizá-los, interligando-os tanto a temas históricos, políticos e sociais, quanto a mitos, lendas e anedotas conhecidas pelos contemporâneos do autor ou presentes em certa vertente dos estudos literários e culturais. Isso ocorre, por exemplo, com o personagem louco[139] do Cati – que, conforme o sublinhado, faz parte de uma lenda que foi muito conhecida no Rio Grande do Sul.

Para muitos exegetas, entre outras referências bíblicas, a figura de Josué, bem como a sua história de vida, poderia prever a própria trajetória de Jesus Cristo. Nesse caso específico, segundo Auerbach (1997, p. 27), "o nome de Josué-Jesus é uma *profecia fenomenal ou prefiguração do futuro Salvador*". E, sendo comparada posteriormente com a história de São Paulo, a representação do messias também estaria vinculada a um conceito de pós-figuração, uma vez que o apóstolo retoma a missão de fé propagada pelo filho de Deus e com ela se confunde. Assim, graças a outras analogias estabelecidas entre o "Antigo" e o "Novo testamento", a imagem de Cristo passa a manter um frequente diálogo intertextual e histórico com as artes ou obras culturais de outras épocas. O traço a destacar é que "a interpretação não é apenas alegórica, mas também figural" (idem, p. 34). Com outras palavras, por intermédio da acepção de que, em meio a pessoas e a acontecimentos sagrados, sob os quais existiriam coisas ocultas que ainda

[138] Maria Zenilda Grawunder, ao analisar *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, também destaca esse aspecto da literatura dyoneliana, constatando que "Figuras monstruosas de seres híbridos fazem parte do imaginário popular e literário universal, tendo sido a principal atração das narrativas da viagem de Marco Polo ao Oriente, por exemplo. O estranho mundo de seres diferentes aparece em registros míticos europeus, indianos e chineses, nas representações de egípcios e na experiência ocidental, sob muitos mitos. Nos mitos ancestrais, uma característica marcante, a metamorfose. No imaginário atual, desde o século passado, a presença de um ser que se transmuta à noite, associada ao cão ou ao lobo, é representada pelo Drácula, fascinante e misterioso, guardado por enormes cães de olhos vermelhos, evocadores de seu poder de sobrevida" (Grawunder, 1994, p. 295). Isso significa que, embora direcionadas para um contexto moderno, a maioria das obras do autor gaúcho dialoga com tal tradição.

[139] Relembrando que decidimos optar pela grafia do nome louco do Cati escrita em letra minúscula, para demarcar a carga simbólica de animalização e despersonalização de tal personagem.

seriam concretizadas, enquanto o "Velho Testamento" prenunciava o *Novo*, este trazia profecias sobre o futuro da humanidade.

Para os antigos, o termo figura e a expressão *allegoria* eram utilizados, sem distinção exata, no sentido de prefiguração[140]. Porém, *allegoria* estava mais vinculada aos significados profundos e não aludia somente às profecias. De seu lado, a interpretação figural buscava uma explicação viável para a comparação entre dois ou mais fenômenos religiosos ou acontecimentos reais – esse aspecto, em determinada época, validava a "veracidade" das *Escrituras*. Em todo caso, ambos os modos de interpretação deslocam os significados originais. A diferença fundamental é que, sobretudo nos fins da Antiguidade, ou durante a Era Medieval, dificilmente algum exegeta admitiria que Josué fosse uma alegoria de Jesus Cristo, mas sim uma *(pré)figuração*. Em outros termos, com a alegoria, notadamente vista sob um ponto de vista místico ou enigmático, os textos perdem uma interligação rígida e sistemática com o contexto original, além da forma alegórica também privilegiar os truques da ficção. Por outro lado, já com a interpretação figural, semelhante aos mecanismos da *Allegoria in factis*, os escritos exercem uma íntima função com a historicidade, com "os fatos sacros": seja devido à sua analogia entre pessoas (Josué = Jesus Cristo, por exemplo), seja em virtude dos eventos bíblicos semelhantemente desencadeados. A especificidade mais peculiar do conceito – ou da visão figural da história – é que da mesma maneira ele faz alusão a algo que ainda será realizado *no futuro*, tal como prevê uma das maiores promessas divinas, ao mesmo tempo em que retoma características do passado. Aliás, não é difícil perceber que, para elaborar o presente trabalho, a distinção entre os métodos de análise alegórica, simbólica[141] e figural torna-se imprescindível.

No texto "História como alegoria", Peter Burke (1995, p. 197-215) chama-nos a atenção, intencionalmente ou não[142], para a reformulação histórica do conceito de figura, pretendendo sobrepô-la a uma ampla cadeia de associações "factuais" e artísticas que, conforme observamos,

---

[140] Cf. Auerbach (1997, p. 41).

[141] Diferente de Paul Ricœur, segundo Auerbach (idem, p. 49), a diferença fundamental entre o símbolo e a figura é que aquele expressa um poder mágico, enquanto esta não tem este poder. Por outro lado, a figura deve desempenhar um vínculo com a história, enquanto o símbolo não exerce tal função.

[142] No citado artigo, apesar de Peter Burke não mencionar o clássico conceito de figura, ele deixa a sua reformulação subentendida. A partir do momento em que não é separada a interpretação figural da alegórica, ao mesmo tempo Burke as relaciona, apontando outras definições. Isso ocorre sobretudo ao dividir a alegoria em duas categorias distintas: a mística ou metafísica e a pragmática — enquanto esta última teria por finalidade uma correlação histórica ou crítica política, aquela sondaria os mistérios em torno de determinado assunto, mito, etc.

milenarmente estiveram e ainda estão vinculadas às *Escrituras* e à trajetória de Cristo. Nota-se que, embora não nomeie, Burke traça o perfil da *Allegoria in factis*. Em meio a outros exemplos, Burke menciona a comparação feita, no "Velho Testamento", entre Josué, Moisés e Elias. No "Novo", essas e outras célebres figuras estariam integradas aos *Atos dos Apóstolos*, que, de seu lado, revivem a própria história de vida, morte e ressurreição do messias. Por extensão, ao observar que as imagens de tais personagens bíblicos reaparecem, no decorrer dos séculos, ora interligadas à semelhança entre eventos históricos, ora retomadas e reconstruídas pelas artes literárias e pictóricas, Burke não deixa de detectar, também, a característica supratemporal exemplificada pela interpretação figural, só que tecendo comparações entre "personagens ficcionais" e "figuras históricas", e demonstrando que estas últimas já não estão somente agregadas à *Bíblia*.

Portanto, ao recriar ficcionalmente a trajetória de Jesus Cristo e do Apóstolo São Paulo, averiguaremos como os romances *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* retomam significativamente tal tradição, estabelecida em meio à apreciação figural e alegórica. Sobretudo o exemplo de São Paulo serviu para Dyonelio Machado elaborar, a partir de uma perspectiva crítico-moderna, os dois protagonistas de sua trilogia, construindo-os de maneira *sui generis*. No entanto, nessas três narrativas, a (*re*)elaboração literária das histórias bíblicas sugere que Jesus e Paulo de Tarso passam a defender, não só um ideal religioso, mas de maneira particular um tipo de *militância política.*

Então, para o presente estudo, o método interpretativo figural é importante, porque permite reconhecer o modo pelo qual as próprias personalidades religiosas são retiradas da história ou das *Escrituras* e recriadas com funções ficcionais distintas. Isso quer dizer que, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, existem níveis ou escalas de representação. Por exemplo, frequentemente sobressaem-se: *a*) tentativas de resgatar eventos históricos[143], procurando simplesmente acentuar uma crítica já existente; *b*) sublinha-se a reformulação ou reinvenção do passado, a fim de limitar certas particularidades ocorridas no contexto em que as obras forma publicadas. Assim, as alegorias nas obras dyonelianas, ora podem ser aproximadas a certa analogia histórica, semelhante ao procedimento da *allegoria in factis*, ora retomam as tradições alegóricas, tais como: a filônica, a paulina, a platônica, a dos estoicos, entre muitos

[143] Lembrando que, segundo Auerbach (1997, p. 58), "a estrutura figural preserva o acontecimento histórico ao interpretá-lo como revelação; e deve preservá-lo para poder interpretá-lo".

outras. Por essa razão, foi fundamental mapear suas definições, antes de começarmos a análise da trilogia em pauta. Assim, percebe-se antecipadamente a evolução da complexidade crítica em torno da questão histórica e teórica da alegoria, quando comparada com as das obras *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*.

1.2. Duas dimensões de um universo ficcional

Essa parte do estudo propõe uma análise de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* a fim de sistematizar: *a*) a forma pela qual a análise alegórica revela as configurações da violência política; *b*) o papel do intelectual representado em meio às contradições do poder; *c*) e, finalmente, a problematização da revolução defendida pelos adeptos de Jesus Cristo e do apóstolo São Paulo. Com outras palavras, o objetivo geral é avaliar como essa trilogia pode focalizar as divergências eclodidas no Principado do imperador Nero (54-68, d.C.) e, ao mesmo tempo, começar a traduzir uma crítica à Era Vargas (1930-45/1950-54), ao Golpe de 64 e à Ditadura Militar (1964-1985), entre outras questões.

Antes, porém, de iniciar tal apreciação, é preciso sublinhar que, nessas três produções, há um diálogo entre a literatura e outras artes, entre o literário e o não literário. Analisando-o, é possível identificar, no mínimo, dois momentos distintos da história. O primeiro é *o tempo da enunciação*: centrado na voz ou nos pensamentos do narrador. Aqui, é fundamental observar que o estudo dessa categoria fornece indícios que revelam, em sentido profundo, traços da época em que *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* foram publicados (1954 a 1981). Não sem motivo, ao fazer uma apresentação dessas três composições, no ensaio intitulado "Uma trilogia da libertação", igualmente escrito em pleno contexto da ditadura militar brasileira –, Alfredo Bosi (apud Machado, 1980, p. 324), referindo-se às atrocidades da representação da Roma cesárea, adverte que: "esse pesadelo cala em nós tão fundamente, e em nós acorda tantas ressonâncias, é mais uma prova de que o romance só se torna histórico enquanto a História é, na justa palavra de Croce, sempre contemporânea do historiador, do narrador e de nós, seus leitores, que seguimos de fôlego curto essa reconstituição da época imperial trabalhada ludicamente em cada página da trilogia". Por sua vez, o segundo aspecto citado acima é marcado pelo *momento da narrativa* ou pelo *tempo do enunciado* (durante o qual as peripécias literárias ou o papel exercido pelos personagens ocorrem, isto é, entre os anos de 54 a 68 depois de Cristo). Claro que, como esses três romances são de cunho histórico, a narração é ulterior aos acontecimentos apresentados.

Contudo, uma das principais funções da análise comparativa dessas duas categorias temporais é detectar, no cerne do universo dessas três elaborações, um singular desdobramento do mundo ficcional, demarcado entre passado, presente ou até mesmo futuro.

Sob tal enfoque, especialmente a análise desses dois momentos da história possibilita tecer algumas observações atinentes à maneira pela qual o narrador projeta seus próprios julgamentos. A ênfase sobre esse aspecto é importante porque quem nos traz uma perspectiva do antigo mundo em ruínas (aproximando-as de nosso passado recente, com todas suas contradições religiosas, políticas, econômicas e culturais) é o próprio narrador de Dyonelio Machado. Não obstante, de modo amplo, isso ocorre nas ocasiões em que tal narrador confronta certas particularidades advindas no contexto do antigo Império com determinadas questões eclodidas no desenrolar da segunda metade do século XX, que também estão voltadas para assuntos de cunho internacional. Claro que, ainda que ele tente apresentar suas concepções de forma neutra ou imparcial, não deixa de expor seus traços ideológicos, revelando em sentido profundo suas opiniões: não só relativas a um antigo sistema tirânico, mas também referentes a um governo ditatorial ou fascista moderno. O seguinte esquema sobre o estudo do tempo da narração e da narrativa permite compreender essa peculiaridade descrita acima e problematizada pelos três romances em foco:

Modo / objeto	**Discurso do narrador**	**Discurso do personagem**
Acontecimentos	Narrativa primeira	Narrativa segunda
Falas	Discurso narrativo e discurso transposto.	Discurso narrativo e discurso transposto[144]

Na esteira reflexiva dessas constatações, propõe-se um exercício crítico de descoberta e de interpretação que visa ***analisar e confrontar*** os discursos do narrador e de algumas personagens de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* – principalmente com o intuito de examinar a configuração das alegorias em torno da violência política, estabelecida por um processo de troca de imagens e de formas discursivas. Só que não se trata simplesmente de reconhecer um esquema que revelaria tão-somente certa estrutura do poder, mas a finalidade é sublinhar a

[144] Esse quadro foi definido a partir das considerações de Gérard Genette (1982, p. 42), mas adaptado à problemática do presente trabalho. O quadro exemplifica bem o cruzamento das vozes nas narrativas, pautado pela relação entre discurso direto, indireto e indireto livre.

maneira como essas raras narrativas (praticamente olvidadas pelos compêndios de Histórias da Literatura Brasileira) dialogam criticamente com os mencionados contextos. Enfim, lembramos que, para a presente apreciação, a história, a filosofia e a religião são consideradas como teorias, muitas vezes, problematizadas pelos próprios textos.

1.3. Dois grandes reinos, um só soberano

No contexto histórico de Cristo e da consequente pregação de seus apóstolos, talvez seja muito difícil separar as causas religiosas das causas políticas. Essa característica é trabalhada de forma especial por Dyonelio em suas três narrativas. Historicamente, a instauração de uma nova seita chocava-se com os projetos mais importantes do Império romano, desestabilizando, portanto, suas crenças e seus costumes, impedindo a manutenção e a extensão de seu poder. Em virtude das divergências "religiosas" e "partidárias", na época, surgiram vários "movimentos populares suscitados por profetas extremistas [que] complicavam [ainda mais] a situação" (Auerbach, 1972, p. 55). Em torno de 33 e 34 d. C., ainda estando o Principado sob o comando de Tibério, ocorreu a morte de Jesus. Com isso, o cristianismo se fortaleceu cada vez mais, expandindo-se e conquistando novos adeptos. A partir desse momento, quer nas *Sagradas Escrituras*, quer nos eventos da História, o exemplo do Messias serviu de parâmetro para que outros povos reivindicassem por liberdade, pois, a partir de seu sofrimento, eles compreenderam que era possível restaurar a fé ou lutar contra as injustiças terrenas.

Deuses econômicos, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* representam especialmente a maneira como a imagem de *Augusto* era sobreposta a um molde ideal de governo, interligado às seitas que vigoravam naquele período. Logo no início do primeiro livro da trilogia, descobre-se que, ao mesmo tempo em que o César impunha as suas normas e doutrinas, sua supremacia absoluta equivalia à própria força transcendental de todas as divindades. Daí provém o principal confronto apresentado por esses romances entre a ascensão do cristianismo *versus* a religião oficial do Império.

Para elucidar tal peculiaridade, no contexto histórico de Jesus, é interessante mencionar um trecho do livro *Legatio ad Gaium*, de Fílon de Alexandria, já que, de certa forma, nele há um comentário a respeito da transformação política, social e religiosa da Antiguidade que também

contribui para a análise do personagem Nero. Nesse sentido, Fílon ressalta que, no que concernia ao imperador,

> todo o mundo habitado lhe prestava honras normalmente conferidas aos deuses do Olimpo. Essas honras são tão bem atestadas por templos, corredores, vestíbulos e colunas, que toda cidade que contém obras magníficas novas e antigas é superada em magnificência pela beleza e magnitudes das dedicadas a César (Fílon apud Horsley, 2004, p. 19)

Na trilogia romanesca em estudo, a representação dos templos ou das cidades, construídas para referenciar Nero Claudius César, dialoga significativa e contraditoriamente com a decadência do *Imperium*. Essas narrativas apresentam a destruição dessas honrarias, apontando, por assim dizer, para o fim da república romana e para a dessacralização de seus deuses. Não por acaso, assim como destaca Fílon, para garantir e ampliar seus domínios territoriais, desde Otavio, as figuras dos Césares foram acopladas às antigas formas de cultos aos deuses, até os imperadores serem considerados como os maiores pontífices do mundo (*pontifex maximus*). Nesse contexto, *Augusto* também era o nome dado a tudo aquilo que era sagrado[145], inclusive às inúmeras instituições públicas do povo romano. Por tal ponto de vista, é essencial observar que o soberano tornava-se um dos principais elementos unificadores das populações por ele dominadas, impondo-lhes, portanto, uma nova ordem social, em que *política* e *religião* eram praticamente inseparáveis.

Só para citar mais um exemplo histórico: era comum introduzir uma estatueta ou imagem do soberano, sobretudo, em "templos dedicados às divindades gregas mais importantes, o que associava o imperador com os deuses tradicionais" (Horsley, 2004, p. 29). Assim, as relações entre os romanos e os conquistados eram cada vez mais sobrepostas às causas religiosas. A consequência disso é que os deuses do Olimpo (que, conforme a visão alegórica dos estoicos, eram os responsáveis por garantir certa coerência ao mundo), paulatinamente foram trocados pelo poder dos *Augustos*. Não é difícil perceber que, junto à força de luta do exército imperial, com toda a sua "destruição sistemática" – o que inclui: o aniquilamento em massa e a propagação da escravidão[146] – estavam todos os símbolos que lhes permitiam a dominação: festivais, imagens, templos, santuários, entre outros. Tudo isso firmava, com veemência, o nome do Imperador Supremo: *o maior deus da terra*. Por assim dizer, ao focalizar a vinda de Cristo para o mundo e a

[145] Cf. Horsley, *op. cit*., p. 24.

[146] Cf. *op. cit*., p. 19.

consequências de suas doutrinas, *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* trazem à tona o embate entre a imagem de Jesus *versus* a figura do soberano César.

Foi em meio a estes "ideais" político-religiosos que Cristo pregou a *Palavra* e que, posteriormente, Paulo de Tarso defendeu as suas doutrinas. Em *Efésios* (4, 17-32), São Paulo sustenta a renovação humana pela "transformação espiritual" e pela imitação dos passos do filho do Deus – único e verdadeiro. Entretanto, o soberano (símbolo *maximus* da política e da religião), seguido e exaltado obrigatoriamente por todos os seus súditos, já tinha um trono garantido e já reinava em todo o orbe conhecido. Na trilogia romanesca de Dyonelio, a recriação ficcional dessas duas figuras históricas e bíblicas, interligadas ao papel dos protagonistas, de forma lúdica trata de um pensamento anti-imperialista, visando o fim da dominação: o que implica no término do escravismo, da exploração econômica e cultural, da imposição ao culto do César, etc.

Do mesmo modo, é importante ressaltar que, nos romances em pauta, Nero não só representa aquele que toda a população romana e seus dominados têm obrigatoriamente que louvar, ofertando-lhe as preces durante os cultos e, por conseguinte, considerando-o como um deus. Mas sua imagem também está vinculada ao *mal* e à destruição – paradoxalmente, tal como igualmente acontece, em alguns trechos dos livros em questão, com a própria figura de Jesus Cristo.

Podemos confrontar, entre outros, dois campos simbólicos que permeiam de forma especial essas três obras de Dyonelio Machado: *a*) por um lado, destacando o "simbolismo mágico-religioso", têm-se a justiça, a redenção, a fé, a magia, a regeneração, a plenitude, o perdão, a liberdade; *b*) por outro, sublinhando o "simbolismo da decadência", estão a errância, o caos, a mácula, o desvio, o cativeiro, a rebelião, a transgressão, a dor, a punição, o declínio, a morte. Trata-se de dois polos opostos, divergentes. Apesar disso, na trilogia, eles podem ser elucidados tanto pelo papel ficcional do Messias, como pela função desempenhada por Nero, etc. Tal esquema também nos ajuda a sondar, em profundidade, alguns dos sentidos que estão subjacentes aos textos literárias em estudo.

Por extensão, ao enfatizar o citado embate entre Jesus Cristo e Nero, nota-se que novamente é questionada a posição ou a ação de Deus diante das injustiças do mundo. Semelhante ao caso das ficções do autor gaúcho, ao comentar uma obra de Ernesto Sábato, Brenda Dunn-Lardeau destaca que

> No romance *Abaddón el exterminador* (1974), Ernesto Sábato descreve a tortura de inocentes em plena ditadura militar argentina, no começo do ano de 1973, a questão não é saber de que lado está Deus, nem de reconhecer como se estabelece a liberdade do culto. Esta indagação se desloca e torna-se aquela do sentido do sofrimento e, sobretudo, aquela da presença de Deus em face do escândalo do Mal no mundo (Dunn-Lardeau, 1999, p. 158)[147]

Nomeadamente ao considerar o contexto ditatorial em que *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* foram compostos, juntamente com a focalização das discrepâncias sociais ocorridas no Império romano, pode-se dizer que essas composições de Dyonelio problematizam certas questões, estritamente inerentes à própria história da religião. Por exemplo, no momento em que as divindades do Olimpo tornam-se, sob a perspectiva do narrador, meramente econômicas, tem-se uma crítica contra a valorização extrema em torno dos "valores mundanos" e, alegoricamente, contra o capitalismo. Isso equivale a dizer que, sendo os bens econômicos extremamente estimados, não haveria mais lugar para o místico, o encanto, o sagrado, o maravilhoso ou tudo aquilo que antes fecundaria o imaginário. O que predomina é a imagem de um ambiente sem brilho e ruinoso.

Finalmente, sob tal enfoque, esses três romances tratam de assuntos polêmicos, interligando as doutrinas cristãs às causas econômicas ou às mais intrigantes premissas revolucionárias – as que também sondaram e talvez ainda sondem a nossa modernidade, tendendo a reescrever, criticar e dessacralizar certos acontecimentos históricos e religiosos. Porém, para compreender o que essas narrativas apresentam, precisamos considerar que, durante séculos, a crítica a sistemas tirânicos ou despóticos foi um dos mais expressivos papéis exercidos pela arte e que, por conta disso, a literatura de Dyonelio não deixa de ter importância ao resgatar e reconfigurar essas truncadas questões. O próximo passo é verificar como a análise alegórica (que identifica a indagação contra a antiga e moderna violência política ou sublinha o sonho revolucionário) ajuda a compreender melhor esse ambiente paradoxal e em conflito. Além disso, a proposta é verificar também como o choque entre as doutrinas cristãs e o politeísmo oficial é contundentemente constituído, revelando a um só tempo um importante diálogo com certas correntes místico-religiosas, que também existiram durante a década de 30 e no decorrer da ditadura militar brasileira.

---

[147] « Dans le roman *L'ange des ténèbres* (1974) d'Ernesto Sábato, qui décrit la torture d'innocents aux électrodes sous la dictature militaire argentine au début de l'année 1973, la question n'est plus celle de savoir quel côté est Dieu, ni celle de la liberté de culte […]. Cette interrogation se déplace et devient celle du sens de la souffrance et surtout celle de la présence de Dieu face au scandale du Mal dans le monde » (Dunn-Lardeau, 1999, p. 158)

1.4. Cristo Jesus e a desestabilização do Império

Para analisar o referido impasse ideológico e religioso, que, por meio do método interpretativo sugerido, adquire outros sentidos, em primeiro lugar, é fundamental comparar as perspectivas do narrador com a de certos personagens que perpassam pela trilogia de Dyonelio. Em *Deuses econômicos*, num diálogo que é realizado na Pérgula Magistral (escola de filosofia que Hegesipo tinha em Roma), há uma minuciosa explicação sobre o papel de Cristo Jesus e, em decorrência, elucida-se qual é sua função. Nesse sentido, são os personagens Caio Flavo, Pedânio, Teófanes, Hegesipo e Lúcio Sílvio que avaliam a situação "atual" do *Imperium*, interligando a figura do messias à crise geral, já que, depois de sua morte, ele tinha dado à humanidade, ou especificamente a seus adeptos da Antiguidade, um exemplo de como agir para instaurar uma revolução:

> O que não resta dúvida, como reconhece Caio Flavo, é que o Cristo tem a pretensão de reinar sozinho sobre o Orbe, com exclusão dos demais deuses.
> De qualquer forma – continua... – há mais de uma década os partidários de Cristo já fomentavam motins e eram apontados como inimigos do Estado, da família e da religião... (Machado, 1976, p. 30 e, em seguida, p. 33)

Por sua vez, avaliando o discurso de Pedânio, o narrador observa que

> Para Pedânio, o piedoso, seria até certo ponto natural que Cristo recebesse homenagem em Roma, *não fossem as violências* que ele estimula. Roma, onde todos os deuses e demônios se encontram, ainda há de merecer, espera ele, o título de cidade santa – s*acrosancta civitas*. Além disso, o conceito de divindade é muito elástico. São divindades os governantes. Os antigos reis foram divinizados. Sem falar nos Imperadores, cuja apoteose é matéria de um s*enatusconsulto*. Nessa qualidade depois de ouvido o poder competente, ele não teria dúvida em reconhecer Cristo como um deus, e venerá-lo.
>
> (Machado, 1976, p. 31, grifo nosso)

Em desacordo com aqueles que são a favor dos ideais de Jesus, por seu turno, Hegesipo acentua que

> *Esse Cristo de que vocês falam e que alcançou uma tão sinistra celebridade nestas últimas semanas, é um simples impostor, como há muitos, nesses momentos de crise [...]. Dizia-se descendente de Davi com fins meramente sediciosos, como a justiça devidamente comprovou a seu tempo...*

> Jesus, que vocês denominam o Cristo e que na realidade se chama *Yeshu Nosri*, é o filho da impureza. Seu verdadeiro pai é Partenon, o soldado. No Egito aprendeu a magia, que introduziu na carne por meio duma incisão e que quis aplicar na sua terra. Assim se explicam os prodígios que operou. *Era um sedutor do povo, – um tentador. Por isso, foi condenado à morte* [...]. O cristianismo, pois, como veem, já era um caso acabado. *Com a repressão policial,* que desbaratou os poucos partidários com que *Yeshu Nosri* contava entre nós, o silêncio mais completo vai cair sobre tudo isso.
>
> (Machado, 1976, p. 27, grifos nossos)

Contudo, é Teófanes o responsável por aprofundar a avaliação do cristianismo de Jesus e detectar uma aparente contradição em sua constituição "religioso-ideológica", ao dizer que

> Eu me sirvo das próprias palavras dum dos seus teólogos, Sêneca. O que os seus concidadãos adoram sob as várias invocações de alguns milhares de divindades não é outra cousa senão o conjunto de qualidades individuais e específicas do deus uno e abstrato, artífice e senhor do mundo. Ele sozinho é tudo. A sua grandeza ultrapassa toda imaginação. Donde, a necessidade duma fragmentação, para o tornar acessível ao entendimento humano.
>
> Ora, para começar, os cristãos reconhecem a existência de três divindades distintas, embora inseparáveis e com igual poder: o Pai, o Filho e o Espírito Santo, que a escola de Éfeso designa pelo nome de Paracleto. Uma divindade em três hipóstases, como a ultrapassada tríade capitolina. Em nome dela é que Cristo mandava batizar os catecúmenos. *Eis a prova substancial do politeísmo cristão*. *E, a meu ver, o que mais choca o espírito religioso e político Romano* (Machado, 1979, pp. 34-35, grifos nossos)

Há muitas divergências entre o narrador e os personagens Caio Flavo, Pedânio, Hegesipo e Teófanes. Para Caio Flavo, o cristianismo foi elaborado, sobretudo, com o intuito de ajudar os "abandonados deste mundo". Flavo acredita que o messias pretendia dar um golpe e reinar sozinho, sem o reconhecimento da existência de outros deuses oficiais, inclusive a de Nero. Seguindo o exemplo de Jesus, os adeptos da seita também ajudariam a instaurar a revolução, uma vez que o propósito dela era acabar com a desigualdade econômica e social. Já sob o do ponto de vista de Pedânio, embora Cristo defendesse uma teoria que incitasse à violência, talvez ele fosse digno de veneração. No entanto, aqui, a fala de Pedânio, filtrada pela análise do sujeito da enunciação, propõe uma indagação mais profunda: como o cristianismo tornou-se uma seita que desestabilizou as bases do Império? *Por sua vez, segundo Hegesipo, Yeshu Nosri* (para ele, o verdadeiro nome do messias) seria simplesmente um impostor, que, através de suas aptidões retóricas, manipulava uma significativa parcela da população romana. Pela perspectiva de Hegesipo, Cristo, o filho da impureza e arguto sedutor, seria um dos descendentes de Baco e,

nesse sentido, impunha a sua desestabilizadora visão de mundo. Por fim, Teófanes apresenta uma tese aparentemente paradoxal, ao transformar a doutrina dos cristãos em uma vertente politeísta e a religião romana em monoteísta. Só que, ao propor essa inversão, por um lado, há uma crítica que não deixa de destacar a concentração do poder na figura do César, e, por outro, sublinha o desdobramento da luta exercida pelos cristãos, já que poderiam reconhecer, a partir da santíssima trindade, outras imagens que representariam o combate revolucionário. Para concretizá-lo, seria preciso evocar outras entidades que rondam a história de tal seita.

Nesse sentido, na trilogia, sobretudo a morte de Jesus permitia aos seus seguidores um motivo para continuar a lutar: ele foi calado à força e, injustamente, condenado às piores mazelas e humilhações pelas quais os mais cruéis assassinos e ladrões do Império antigo poderiam passar. Em meio a essas observações, constata-se que, em torno de sua figura, também há uma relação entre redenção ou libertação, sacrifícios e mistérios – assim como ressalta Lúcio Sílvio, ao tentar explicar aos outros personagens, o verdadeiro papel exercido por Cristo:

> Diz a lenda... que Cristo nasceu num curral, de gente humilde. Foi mandado a este mundo pelo seu Pai, o Júpiter Sabázio, com a missão de se sacrificar pelos homens, de redimir-lhes as faltas. Ensinou, fez prodígios, fez milagres. *Morreu na cruz, como um escravo***.** Nas vésperas de morrer instituiu uma ceia sagrada, onde, inspirando-se na tradição litúrgica de *Elêuses*, parte o pão e o distribui entre os discípulos, dando-lhes a ordem de o comerem, porque é o seu corpo; serve o vinho, que lhes dá a beber, dizendo-lhes que é o seu sangue.
>
> (Machado, 1976, p. 30, grifos nossos)

Nos romances, a execução de Cristo e sua suposta ressureição, além de provar que seria possível enfrentar o *Imperium*, demonstrou que a urgente necessidade de reestruturar a ordem econômica, política e cultural de forma mais justa ou igualitária. É também por essa razão que, especialmente em *Deuses econômicos*, o confronto entre Jesus, Nero e outros deuses do Olimpo torna-se um conflito que também não deixa de ser financeiro. A reescrita de cunho intertextual da *Bíblia* chega a tal ponto que, entre outras questões, retoma implicitamente o antigo desafio que Satanás propôs ao messias: lembrando que, nas Escrituras, aquele ofereceu a este último as riquezas de todos os reinos terrestres; enquanto que, nos livros em pauta, Cristo oferece a seus seguidores tudo aquilo que há de mais precioso: a "liberdade pela *fé"*, mais importante do que dinheiro ou riquezas.

A partir dessas verificações, o traço a observar é que as considerações dos citados personagens, bem como as do narrador, tentam dar uma explicação à função que Cristo exerce no

universo ficcional, passando também a perscrutar filosoficamente as seguintes questões: quem ele é realmente? Por que ele veio ao mundo? Qual a sua missão? Quem ele representa e por que ou (por quem) ele morreu? Não obstante, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, paradoxalmente, a imagem ficcional de Cristo aparece estritamente interligada à do deus da instabilidade mítico-poética por excelência, isto é, à de Diônisos. No referido posfácio, elaborado para o segundo livro da trilogia, Alfredo Bosi também analisa essa peculiar relação entre Jesus e Diônisos, notando que uma das inúmeras características dessas narrativas é

> interpretar os ritos dionisíacos e o orfismo que os regrou como celebrações pré-cristãs é amarrar pelo fio das continuidades e das analogias formas arcaicas e formas novas de religião. Sabe-se que alguns mitólogos se inclinam para a descoberta de tais elos: é um modo de pensar por arquétipos. Diônisos e Cristo, filhos de uma virgem; Diônisos e Cristo, expulsos do culto de seus maiores; Diônisos e Cristo, supliciados e mortos; Diônisos e Cristo descendo ao reino dos mortos; Diônisos e Cristo ressuscitando para sempre; *Diônisos e Cristo, deuses dos oprimidos, dos marginais, das vítimas de todo o mundo*.
>
> (Bosi apud Machado, 1980, p. 328)

Jesus sobreposto à imagem de Diônisos é transformado numa entidade que liberta os escravos e batalha a favor dos despojados. Ressuscitando, ele volta do Ades para concretizar a sua supremacia entre os vivos. Assim compreendido, Jesus, *Diônisos ou Baco também* são considerados como deuses da embriaguez, que coordenam as orgias mundanas ou os bacanais, passando a significar entidades divinas do entorpecimento[148]. Portanto, a partir do momento em que Cristo Jesus é comparado com esse deus, entre outros detalhes, esta correlação igualmente sublinha a transformação do messias numa força que desestabiliza profundamente a Antiguidade: sua religião, seus ritos, sua política, sua economia seus hábitos, lembrando que "Diônisos[149] não é só o deus da terra e do céu... – *É também deus dos Infernos*, onde ele simboliza esse fogo central, o sol subterrâneo, que faz germinar a semente, – o pão" (Machado, 1976, p. 55, grifo nosso). É por intermédio dessa mutação extrema que tanto o personagem Jesus quanto esse cristianismo ficcional adquire outros significados: seja remetendo-se ao contexto em que essas três ficções foram elaboradas, seja considerando a religião cristã, em seus primórdios, não só como instrumento de fé, mas também transformada em algo potencialmente destrutivo.

---

[148] Cf. *Commelin, 2011, p. 76.*

[149] Para os gregos, Dionysos; Baco, segundo os romanos.

Não podemos esquecer que, segundo a tradição histórica religiosa, há uma significativa mudança de como o cristianismo era interpretado no decorrer dos tempos, sobretudo, na passagem da Era Medieval para a Idade Média. É por essa perspectiva que, por exemplo, Stephen Bann grifa que

> [...] A profecia de Virgílio do retorno à Idade de Ouro, subjugada a uma mensagem cristã, foi usada por toda a Idade Média para reforçar o que foi chamado de 'a teologia de Roma' – a noção de que o nascimento de Cristo no reino de Augusto de alguma forma santificava o império terreno, enquanto uma projeção do plano de Deus para o mundo. Somente quando Santo Agostinho foi obrigado a encarar a realidade do saque de Roma, no início do século V, a tradição cristã efetivamente reafirmou, com finalidade categórica, o princípio de que a história não se movia em direção à restauração de uma outra Idade de Ouro. Nem era ela simplesmente o relato progressivo, ou a entropia negativa, de um sistema providencial. Era um processo linear uniforme, começando com a Criação e terminando com o Apocalipse, mas marcado irreversivelmente, e em seu sentido mais preciso, pelo fato histórico da vida de Cristo na Terra.
>
> (Bann, 1994, p. 103)

Todavia, essas três obras de Dyonelio subvertem tal concepção histórica a respeito da interpretação da *Bíblia*, já que, o cristianismo ficcional de suas narrativas, desde sua ideologização, está estritamente vinculado à destruição apocalíptica do mundo. Em síntese, uma das questões mais problematizadas em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* é que, ao contrário dos preceitos instituídos pela Igreja Católica, de certo conservadorismo ou de um tipo de discurso moralizante, além de Jesus e do apóstolo Paulo surgirem como elementos políticos, a um só tempo, essas duas figuras são concebidas como intelectuais que se opõem ao *status quo*, até mesmo na hora de sua morte. Assim, para os cristãos, seria possível estabelecer uma nova ordem social, na qual as iniquidades terminariam e nasceria das ruínas um ambiente em que a paz e a harmonia predominariam. Na verdade, o que também está no centro da discussão é a reinvenção da história do "Novo testamento" *versus* uma crítica, revelada pela interpretação alegórica. Desse modo, se, para as recorrentes e mais famosas interpretações sobre a *Bíblia*, Jesus Cristo veio ao mundo para salvar a humanidade a partir de suas promessas divinas, nessa trilogia, sua figura está vinculada a uma expressiva mensagem crítica, que não deixa de reiterar a necessidade de reestabelecer uma antiga *práxis* social, baseada no exercício e na conscientização política.

1.5. "A revolução moderna": em meio às ruínas da capital do Império

Logo no início de *Deuses econômicos*, o narrador exibe um mundo totalmente devastado. Roma é apresentada em meio às cinzas, por causa de um incêndio que a destruiu. Apenas escombros restaram do que antes simbolizava o antigo esplendor citadino e o poder imperial. A exemplo da ação epopeica da *Odisseia*, da *Ilíada* e de *Os Lusíadas* (fontes diretas de Dyonelio), a história romanesca começa *in medias res*, ou seja, de antemão as peripécias retomam certos eventos da trilogia, tal como um *flashback* analítico. No entanto, isso não acontece para se louvar os grandes feitos de uma nação, e sim para sondar em profundidade os motivos das crises política, econômica e religiosa, eclodidas, num primeiro nível de leitura, no longínquo Principado de Nero.

A longa viagem[150] de Lúcio Sílvio, o primeiro protagonista que surge na trama, também já fora consolidada. Toda a descrição meticulosa que há nesses livros revela a árdua pesquisa que Dyonelio fez para compô-los[151]. Durante todo o percurso narrativo, Sílvio tenta desvendar os mistérios de uma peculiar revolta e, ao mesmo tempo, ele vê-se obrigado a tecer um questionamento contra o despotismo neroniano e contra a escravidão, entre outras especificidades. Em sua importante viagem, tudo aquilo que Sílvio está vivenciando ou aprendendo contribui para sua formação política, crítica e humanista, inclusive a partir de inúmeros diálogos de ordem filosófica e literária, ocorridos na Ágora. Não é por acaso que o segundo personagem principal dessas obras, Evandro, é um dos maiores críticos do sistema imperialista e mestre de Lúcio. Então, desde as primeiras páginas da trama, estão problematizadas as mais importantes problemáticas que perpassam toda a trilogia de Dyonelio Machado, tais como: o confronto político, as indagações a respeito do sistema escravocrata, os

[150] Observa-se que o tema da viagem ou do percurso a ser completado é recorrente nas mais importantes narrativas de Dyonelio Machado. Nota-se que tal aspecto também está apresentado nos romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos*, *Nuanças* e *Os ratos*.

[151] No texto, "Retratista da proletarização da classe média" (1979, p. 15), Danilo Ucha destaca que Dyonelio é "um autor de clássico, retratista do proletariado da classe média, sem metafísicas, nasceu em Quaraí, em 21 de agosto de 1895, e, apesar de ser um dos criadores da ficção urbana entre nós e horizonte largo, que se criou ouvindo histórias de tiroteios em contrabandos e revoluções [...]. Essa erudição demonstrada em *Deuses econômicos* um romance 'historicamente certo', cuja ação se passa no século I da Era Cristã e onde as doutrinas sociais, religiosas e filosóficas da época são apresentadas pelas próprias personagens. Apegado à exatidão e ao detalhe, o autor passou mais de seis meses fazendo pesquisas aqui e na Europa, através de consultas, só para saber até onde era navegável o Danúbio na época de seu romance. Também aprendeu grego para informar-se melhor sobre o que escrevia". Nota-se que Dyonelio era um escritor obcecado pelos detalhes, pela pesquisa. Não por acaso, levou quase vinte anos para terminar *Deuses econômicos*.

fundamentos econômicos, o politeísmo (religião oficial) *versus* o monoteísmo (religião não oficial), a desestabilização do Império e a destruição da Capital do século I.

Nesses capítulos, há igualmente um tom profético, apresentado por parte do narrador, que, além de prenunciar apocalipticamente o *fim do mundo antigo*, tal como a doutrina cristã proclama, prevê a própria derrocada do líder do regime em vigor. Por assim dizer, o narrador começa a perscrutar essa atmosfera em destroços, analisando o que sobrou da velha cidade romana, bem como observando a tentativa de Nero reerguê-la dos entulhos, dos resíduos do aniquilamento:

> O sol de verão abrasa [...] aquelas ruas destruídas e sem sombras, como se, ao se retirar, o fogo dos incêndios houvesse ainda deixado o seu espírito a frequentar e a assombrar *a solidão das ruínas*.
>
> [...] Na verdade, apenas quatro dos catorze bairros urbanos foram poupados pela calamidade. Três ficaram simplesmente reduzidos a cinzas. Dos outros sete nada mais restou do que um montão de escombros calcinados. A Cidade ainda tem ruas, algumas paredes. Mas não tem mais teto...
>
> E há mais*: a multidão*. Uma corrente humana, apressada e barulhenta, precipita-se nessas ruas destroçadas e em declive – como a água rápida que desce para a Cidade nos aquedutos, cujos arcos se estiram por cima das ruínas, semelhantes a larvas de mil patas se desenroscando, na qualidade de seus únicos senhores, sobre um solo devastado [...]. Filósofos e sábios gregos de Alexandria e de Tarso, envolvendo-se com vaidade estoica nas pregas rasgadas do seu *tríbon*, como se houvessem feito um voto de pobreza para edificação de todo o mundo (Machado, 1976, pp. 16-17)

Nesses trechos, em meio à turbulência da vida representada fora de seu cotidiano comum, há uma alusão direta à destruição de Roma, ocorrida em 64 d.C. Historicamente, também se atribui essa calamidade a uma conspiração dos cristãos, considerados como adeptos de uma religião que, até então, era vista como pagã. Para muitos teóricos do assunto, essa seita preconizava a subversão dos valores vigentes e estabelecia um tipo de embate com os próprios ideais do regime em vigor. Contudo, assim como salienta o narrador da trilogia romanesca em pauta, determinados biógrafos da vida de Nero entendem[152] que ele mesmo ateou fogo na Urbe para reconstituí-la como um novo símbolo do seu próprio poder. Só que, por meio desta reconstrução, ele também viu uma maneira eficaz de empregar os seus dotes artísticos. Antes de morrer, esse imperador chegou a considerar Sêneca, seu principal preceptor e conselheiro, como

[152] Cf., por exemplo, Tácito, *Anais*, (1950, p. 405) e Suetônio, *Lives of the Caesars*, (2000, pp. 195-227).

um dos seus traidores e, portanto, um dos aliados aos cristãos. Desde então, Roma passou a ser um palco de perseguições e começou a concentrar todo tipo de especulações e de violência.

Ao apresentar esse universo em ruínas, observa-se que o narrador começa a dialogar com a tradição histórica e literária, desde o momento em que ele faz a escolha de relatar os acontecimentos, apresentando-os pelo meio da narrativa, isto é, *in medias res*. Bem como sublinha René Bray (1951, p. 345): se, por um lado, a ordem cronológica é regida pelos discursos oficiais da história, por outro, a organização anacrônica da narrativa literária está estritamente intrínseca às produções artísticas. Só mesmo *na e através da obra de arte* seria possível ultrapassar as barreiras temporais. Com isso, o sujeito da enunciação pretende adiantar as características mais relevantes, não só de *Deuses econômicos*, mas também de *Sol subterrâneo* e de *Prodígios*, pretendendo dar especial destaque ao papel desempenhado por Jesus Cristo e por Paulo de Tarso junto à revolução cristã e, por consequência, almejando averiguar quem são os verdadeiros culpados pela desintegração da Capital do Império.

Não casualmente, para compor o primeiro livro de sua trilogia, Dyonelio Machado destacou uma epígrafe, retirada do seguinte fragmento do livro *A vida dos doze Césares*, de Suetônio – com efeito, um dos mais expressivos estudos sobre a Antiguidade:

> [...] Essa destruição durou seis dias e sete noites, e o povo foi obrigado a procurar abrigo nos monumentos e nos túmulos. Além de um número infinito de habitações particulares, o fogo consumiu as casas dos antigos generais, ainda ornadas dos despojos tomados ao inimigo, os templos consagrados aos deuses pelos reis de Roma, ou construídos durante as guerras púnicas e no decurso das guerras da Gália, e enfim tudo quanto a Antiguidade legara de curioso e de memorável. Nero contemplou esse incêndio do alto da torre de Mecenas, empolgado, confessava ele, da beleza da chama, e cantou, em costume de teatro, a ruína de *Ílion.* (Apud Machado, 1976, p. 185)

Além da relação intertextual, o importante a sublinhar no trecho em destaque é que, com a destruição de Roma, uma grande parcela de todo o legado da Antiguidade também se perdera. De qualquer modo, nas três narrativas em foco, o diálogo com a história antiga é instituído de maneira *sui generis*, visto que, conquanto alguns adeptos do Império atribuam a destruição da *Urbs* aos cristãos e embora outros digam que o responsável foi o imperador, sobretudo em *Deuses econômicos*, esse aspecto é traduzido a partir de uma reinterpretação do *Novo Testamento*, e não somente por meio de fontes literárias. Tal característica também se constitui, entre outros aspectos, por intermédio de um singular impasse entre *ideologia(s)* e

contraideologia(s), e a partir da leitura alegórica, descobre-se que ele é problematizado, nessas três composições, pelos conceitos modernos de comunismo, de fascismo e de socialismo.



À esquerda: imagem da tentativa de instaurar uma revolução nacional em 1930. À direita: imagem de uma marcha que reivindicava em frente à catedral da Sé (São Paulo) mudanças sociais, políticas e econômicas, em nome de Deus, realizada pouco antes da revolução do golpe de 64[153].

A partir das imagens e formas discursivas, em especial presentes nos capítulos iniciais de *Deuses econômicos*, constata-se que, em sentido profundo, a destruição de Roma poderia fazer alusões a uma tentativa de instaurar (através da luta estudantil, partidária ou religiosa) uma revolução no Brasil, durante o transcorrer da primeira metade do século XX. Observa-se que, aqui, a interpretação alegórica é expressiva, porque ela revela aquilo que está subentendido ou, até mesmo, no mais recôndito da significação textual. É importante ficar bem claro que a alegoria como ferramenta interpretativa permite reatualizar imagens e formas discursivas do passado num certo momento presente. É nesse sentido, por exemplo, que, para Walter Benjamin, o método alegórico é arbitrário e, por consequência, também tem a capacidade de revelar, entre outras coisas, uma crítica de cunho anacrônico. Por essa razão, podemos comparar as narrativas de Dyonelio com alguns eventos ocorridos nos contextos em que foram publicadas ou no momento

[153] Fonte da imagem do lado esquerdo: http://educacao.uol.com.br/album/ditadura-45-anos_album.htm#fotoNav=1
Fonte da imagem do lado direito: http://ultimosegundo.ig.com.br/revolucao1930/veja-imagens-da-revolucao-de-30/n1237774102912.html. Acesso em dezembro de 2012.

em que elas tratam de questões sobre a violência tirânica e a ditadura moderna[154]. Isso não quer dizer que nossa perspectiva confunda épocas ou acontecimentos históricos.

Na trilogia, pautando-se na *imago* e nos ensinamentos deixados por Jesus, para os cristãos dessas produções literárias, talvez fosse possível concretizar em vida o tão desejado Reino do céu, acabando, de tal modo, com todas as injustiças socioeconômicas e sociopolíticas da terra. Por exemplo, é por tal prisma que o personagem Soêmio faz uma advertência a Lúcio Sílvio, dizendo-lhe que "a nossa felicidade [dos cristãos] não está neste mundo...: – o nosso reino é do Céu" (Machado, 1976, p. 144). Por outro lado, em todo o transcorrer da trilogia, também há um tom peculiar de ironia em torno de tais crenças, o qual pretende demarcar certa "subversão literário-religiosa do cristianismo", bem como das categorias políticas e econômicas. Isso ocorre nos momentos em que Ascalon (um dos mais expressivos e enigmáticos personagens de Dyonelio) observa

> que, enquanto o grande número de desajustados se evade da realidade concreta para esse mundo de fantasia pueril, os chefes concitam à revolta as grandes massas, cochichando-lhes no ouvido que aquele *Reino do céu que deve substituir este em vias de destruição, se revestirá de todos os caracteres dum mundo real*. E, sobretudo, que terá um rei, saído da grande massa dos escravos, como ele, *pois que sofreu também morte de escravo – o Cristo*.
> Os cristãos não se limitam a aguardar o fim do mundo duma maneira passiva, o que enfim constituiria apenas uma aberração. Mas não: eles trabalham ativamente para esse desfecho. Como? *Incitando as massas servis à desordem*. Eu não tenho dúvida de que a palavra de ordem o *fim do mundo*, que resume toda a pregação da seita, represente uma *alegoria apocalíptica*, encobrindo um trabalho subterrâneo de conspiração contra a ordem estabelecida. Se a trama subversiva não for desfeita a tempo, o fim do mundo virá. Quer dizer: *o fim do mundo romano, – substituído por um império asiático, tendo Jerusalém como capital*. (Machado, 1976, p. 151 e 56, grifos nossos)

Desconstruindo certos acontecimentos bíblicos, para Ascalon, a partir da decodificação de certa alegoria, a conspiração revolucionária, defendida pelos cristãos, objetiva o advento duma monarquia oriental e teocrática, tendo Jerusalém como Capital do Império e, consequentemente, Cristo como seu principal líder religioso e político. Nesse sentido, a leitura alegórica revela que o *fim do mundo* trataria do aniquilamento do governo oficial, simbolizado pela catástrofe ocorrida na Roma antiga. Por sua vez, o Reino do céu representaria o governo do messias, mas instaurado, aqui, na terra, a fim de libertar os mais pobres ou todos aqueles que estão submetidos à

[154] Para a questão do anacronismo sobreposto à análise alegórica, ou de *uma leitura do antigo, segundo o modelo do novo*, vide, por exemplo, o que diz Compagnon, 2006, p. 57. No decorrer do nosso trabalho, as imagens retiradas no contexto nacional de repressão são importantes, porque pautam a relação entre anacronismo e revelação alegórica.

escravidão. É por essa perspectiva que, segundo os personagens Pedânio, Hegesipo, Etéocles, durante o seu "ministério político", Cristo prometeria acabar com o monopólio econômico e com a coerção de Nero. Assim, além de investigar incessantemente os cristãos, uma das funções de Ascalon é evidenciar esses traços que, peculiarmente, fazem parte do trabalho *subterrâneo* e revolucionário de todos os supostos conspiradores, que acreditavam ou eram simpatizantes dos ideais subversores de Cristo, como no caso de Lúcio Sílvio e Damálide, por exemplo.

Percebe-se que o confronto entre os representantes do César e os cristianizados torna-se fundamental para a presente análise e para a compreensão geral da trilogia de Dyonelio Machado. Tal impasse se agrava, ainda mais, uma vez que muitos acreditam que o messias "é a imagem de Deus Invisível, o primogênito de toda criatura... Por ele foram criadas todas as cousas nos céus e na terra. As cousas visíveis e as invisíveis: tronos, dominação, principados, potestades. Tudo criado por ele e para ele. No princípio, era Cristo" (Machado, 1976, p. 156). Observa-se que a alusão aos moldes em torno *Allegoria in factis* é explícita. Acentuando a oposição entre tais ideais, desde os primeiros capítulos da trama, a repressão imperial já está veementemente representada:

> Nero percebeu o golpe político: o patriciado levantara a massa contra ele, essa *massa desesperada, sem teto, que tudo perdera no flagelo, inclusive os filhos. Era preciso e urgente desviar o golpe da sua cabeça. Era bem possível também que houvesse* mesmo culpados. Sem querer sair de sua casa, ele poderia ver a satisfação *apocalíptica e messiânica* com que *os partidários do Cristo* assistiam àquela tragédia que destruía os *ídolos* e os seus templos. E em que até eles quisessem perceber talvez, porque os aproximava do fim deste mundo e do começo do outro. Foi essa satisfação mística e delirante que os perdeu.
>
> Não é possível deixar de falar o que sucedeu à cidade, embora hajam decorridos quase dois meses do início da catástrofe [...]. O que de mais importante devia acontecer já aconteceu: desencavaram-se *os culpados*, *massacraram-nos*, *não sem requintes de crueldade* até então desconhecidos dos mais exigentes aficionados e *conhecedores* do circo. *Infelizmente, a sede de vingança não parece de todo aplacada*: *a atividade policial* prossegue – com buscas, batidas, prisões [...]. Foi uma coisa atroz. As tochas humanas – esses corpos revestidos da túnica molesta, embebidos em matérias inflamáveis, que iluminaram os jardins imperiais no festim oficial – não podiam deixar de causar indignação e mesmo horror a alguns de nós.
>
> (Machado, 1976, pp. 39-43 e 44-5, grifos nossos e do autor)

Se, de um lado, o responsável pela emissão narrativa avalia, em detalhes, a destruição da antiga Roma: descrevendo o conflito do ambiente ao redor da *Urbs*; por outro, ele também ressalta a perseguição que levou os cristãos à morte, bem como todo tipo de violência política e

religiosa, propagada pelo Império. É plausível afirmar que o incêndio da Capital do século I serve de pretexto para Nero reforçar ainda mais sua contrarrevolução. Só que, para conservação da ordem política, religiosa e econômica, o maior problema é que as pessoas de outras nações, os ricos, os pobres, o enfermos, as mulheres, até mesmo os servos e os loucos, não importando a função social e econômica por eles exercida, são admitidos por essa estranha e subversiva seita "cristã-revolucionária", sem exceção ou preconceito. Nesse sentido, o narrador mais uma vez adverte que

> O momento requer uma decisão. Ou ficar com a ordem tradicional e perpetuar uma injustiça, ou lutar ao lado dos pobres, dos oprimidos. Pouco importa a diversidade das *palavras de ordem.* Reino de Cristo, renúncia aos bens deste mundo, guerra ao escravocrata – tudo isso vai ter a um mesmo ponto: a luta contra a exploração do homem pelo homem. Por essa razão, urge um entendimento amplo, capaz de fundir todos os descontentamentos.
>
> (Machado, 1976, p. 202)

Lutar contra o sistema imperial é uma forma de reivindicar contra a repressão e os princípios econômicos, desestabilizando, portanto, as normas oficiais. Todavia, o narrador também expressa a sua crítica a esse Reino utópico em demasia. O cristianismo apresentado nos romances de Dyonelio surge da necessidade de repensar as causas monetárias, a religião e a política. De uma parte, ironicamente, o Reino do céu é transformado num lugar utópico, ilusório, de "fantasias pueris"; de outra, esse mesmo ambiente poderia significar os caminhos que levam à salvação, à liberdade, à justiça O importante a observar é que a leitura alegórica revela que essa peculiar característica, na medida em que estimula os fiéis à revolução, faz uma forte alusão a determinadas críticas contra a ideologia marxista – revigoradas tanto no contexto em que esses três romances foram escritos, como em outros importantes períodos do século XX. Nos romances da trilogia, esse singular Reino do céu delineia uma sociedade que, para o já remoto sonho "socialista-cristão", representaria um modelo ideal, no qual o seu mais importante governante seria um dos legítimos membros do povo ou de uma classe que representasse os menos favorecidos. Porém, a figuração de Cristo não está apenas vinculada ao maior ícone dos mártires históricos revolucionários. Ela também aparece relacionada à imagem de um homem comum[155], do povo, só que julgado e condenado à morte em virtude de certos indícios que aproximariam seu papel à conspiração política e religiosa contra o "imperialismo".

[155] Vide, por exemplo, *Deuses econômicos*, 1976, p. 155.

É a partir da representação desse embate político: entre as religiões monoteísta e politeísta, "antiga" e "moderna", entre a "política do Império" e a "política" de Cristo Jesus e do apóstolo São Paulo que a "massa" se revolta e tende a instaurar a "revolução". No desenrolar dessas três produções literárias, mesmo que apareçam de forma explícita, há reinvindicações contra: a influência política sobre a cultura e as recorrentes torturas e assassinatos; a destruição de livros e de objetos artísticos que representam perigo às normas do poder; os atentados às instituições oficiais, vistos como formas de protestos; a perseguição dos intelectuais e dos religiosos: com prisões, interrogatórios, assassinatos e desaparecimento de civis, entre outras coisas. Sob tal enfoque, nossa empreitada também é constatar como o passado é (re)inventado em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*. Por isso, o exame comparativo entre certos acontecimentos da Antiguidade e do contexto em que essas obras foram publicadas torna-se fundamental.

Especificamente, o exame alegórico de determinadas passagens representadas por essa tríade romanesca sublinha a crise econômica, política e religiosa que marcou tanto o Rio Grande do Sul, quanto o contexto geral durante o qual Dyonelio Machado elaborou e reelaborou a escrita dessas composições (1954-1982).

Em 1929, com o *crash* da Bolsa de Nova York, além da crise financeira de cunho internacional, acentuou-se o impasse ideológico entre os representantes do comunismo, do imperialismo e do nazi-fascismo. A primeira vertente política não concordava, sobretudo, com a ideia geral de propriedade e de bens privados. Ademais, para tal sistema, as produções rural e industrial deveriam ser compartilhadas ou divididas igualitariamente entre toda uma sociedade. Junto a essa acepção, compreendida em seu senso comum, o termo socialismo resguardava uma crítica contra algumas incongruências históricas – o que englobava o fim da exploração do trabalho e o término da organização social, fundamentada na extrema divisão entre classes. Em contrapartida, sabe-se que o capitalismo, desde seus primórdios, defende a ideia de propriedade privada e de disputa comercial, promovendo, consequentemente, uma busca obsessiva pelo dinheiro e pelos bens materiais, e gerando certo sentimento de individualismo. Além dessas concepções, é preciso citar, por fim, o nazi-fascismo que, firmado na conquista a partir de guerras, entre outras coisas, defendia uma teoria que legitimasse a existência de uma raça superior, valendo-se de técnicas modernas de se fazer propaganda política e defendendo certa definição de "Estado absolutista". Por esse ponto de vista, observa-se um impasse ideológico que,

embora hoje possa remeter-se a um lugar comum, suscitou confrontos entre inúmeras nações, ocasionando guerras, conflitos religiosos e revoluções.

No Brasil, essas tendências tinham seus prós e contras e, como de hábito, foram aqui adaptadas às necessidades políticas e econômicas daquele período. Como exemplo, pode-se mencionar o confronto entre os integralistas *contra* os representantes da Aliança Nacional Libertadora (ANL) – aqueles de certa forma eram considerados simpatizantes dos fascistas e, contraditoriamente, representantes do catolicismo, enquanto estes últimos aproximavam-se, peculiarmente, do ideal comunista e eram vistos pelos seus oponentes como ateus.

Não por acaso, no sul do país, por serem apontados como opositores da Igreja Católica, ou da "religião oficial", os aliancistas eram contundentemente criticados pela imprensa. Sob tal perspectiva, Alceno Konrad destaca, em seu estudo sobre a ANL, alguns trechos de um dos manifestos publicado na época:

> Em 1935, o Rio Grande do Sul é um estado essencialmente católico cujos aspectos religiosos são invocados em quase todas as manifestações públicas. Os integralistas invocam a Deus na defesa de seu ideal programático; recorrem a Ele enfaticamente quando atacam a ANL como organização antirreligiosa. É nesse sentido que a Aliança publica um 'a pedidos', a 30 de junho, sob o título 'A ANL e a religião' [...]. O manifesto denuncia a exploração dos 'sentimentos religiosos populares', e procura identificar a Aliança como movimento contrário à liberdade de religião, afirmando que tais atitudes 'são processos estranhos aos verdadeiros sentimentos da liberdade religiosa' a que a ANL se propõe. Argumenta que não se pode crer que 'um brasileiro adote uma crença qualquer, política, religiosa ou filosófica que favoreça a perpetuação da escravidão do Brasil ao capitalismo internacional'. Ainda, na nota, chama os católicos, os espíritas e os protestantes a serem nacionais-libertadores sem que isso interfira em suas crenças religiosas. Por fim, conclama ao pequeno clero brasileiro' (em oposição ao alto clero gaúcho, especialmente D. João Becker. Bispo de Porto Alegre, anticomunista convicto e que vê, na ANL, uma extensão do comunismo internacional) a exemplo do Frei Caneca, padre Roma e padre Miguelinho, que não se deixam levar pela propaganda antipatriótica. O manifesto mostra a nítida preocupação da ANL em não perder adeptos num momento em que o movimento ascende no Estado (Konrad, 1994, pp. 198-9)

Em Porto Alegre, D. João Becker uniu-se aos representantes do poder político e juntos criaram um movimento para acabar com as atividades da Aliança Nacional Libertadora, cujo presidente naquela região era o Dr. Dyonelio Machado. Portanto, no contexto em que ele publicou a trilogia, a religião e a política também estavam estritamente interligadas. Então, ao transformar os personagens Jesus Cristo e o apóstolo Paulo, bem como todos os seus adeptos, em singulares comunistas, talvez também haja uma tentativa de dar uma resposta mordaz a todas

essas questões de cunho histórico, político e religioso, pois ambos os personagens também combatem os "ideais imperialistas", fundamentados na escravidão do homem, na ambição e na conquista econômica. É também nesse sentido que é possível entender o significado dado aos *deuses econômicos*, cujos prodígios libertariam a humanidade da crise geral. Assim, o remoto cristianismo, representado nessas três narrativas, poderia se tornar um "representante alegórico" do comunismo moderno. Aos poucos, retornaremos a tais reflexões. Por hora, basta dizer que essas qualidades comprovam que o romancista detectou uma particularidade essencial na história das *Escrituras* e não deixou de reapresentá-la estética e criticamente, de modo a apresentá-la aos seus leitores a partir de um viés *moderno*, valorizando os referidos impasses ideológicos.

Como mais um dos exemplos desse peculiar aspecto, destaca-se a famosa "Marcha da família com Deus para liberdade", que, sendo realizada em meados de 1964, também permite uma aproximação com algumas questões problematizadas pela trilogia romanesca em pauta. Tal evento contou com a participação de quase quinhentas mil pessoas que desejavam reivindicar contra o "ateísmo comunista" que, para eles, atemorizava o Brasil daquele momento, impulsionando-o inevitavelmente para uma de suas piores crises econômicas e sociais.



Marcha da família com Deus pela liberdade. São Paulo, março de 1964[156].

[156] Fonte: acervo da Biblioteca Nacional.

Os manifestantes queriam um governo de cunho cristão e pelo menos uma parte deles desejava um representante do povo para governar o país. Suas indagações eram direcionadas notadamente à postura de João Goulart ante a Igreja Católica, visto que, para uma parte significativa do clero, Jango era a favor dos comunistas e, por conseguinte, da concretização da revolução. Porém, para agravar ainda mais essa situação, não se pode esquecer que a elite conservadora do Brasil, ao lado de certos representantes do clero, não concordava com determinadas mudanças que poderiam ocorrer nos patamares político, social, religioso e econômico, caso os comunistas tomassem o poder. Depois de inúmeras marchas em nome de Deus, o presidente foi destituído e o golpe militar violentamente instaurado. Aliás, na segunda metade do século XX, "o papa João XXIII e grande parte dos cardeais do Vaticano começaram a sugerir reformas sociais para combater a miséria. E, justamente nos países-alvo dessas mudanças, os católicos radicalizaram" (Chiavenato, 2010, p. 45). Em todo caso, é importante sublinhar que a trilogia romanesca em estudo não traduz somente essas e outras questões sociopolíticas e socioeconômicas (que são tanto atinentes ao *Imperium* quanto aos governos modernos), mas de maneira significativa veremos que essas narrativas, também, representam certos *signos* da história da própria "vida" de Dyonelio.

1.6. Paulo de Tarso, as "epístolas religiosas" e os "manifestos políticos"

Nascido na cidade de Tarso, por volta dos anos 1 e 5 d. C., São Paulo foi um dos maiores responsáveis por difundir os princípios cristãos, seja por meio de suas epístolas, seja por intermédio de suas inúmeras viagens missionárias. De origem fariseia, ele foi criado no bojo de uma família judia de artesãos, provavelmente rica. Contudo, antes de converter-se aos preceitos messiânicos e de tornar-se um dos apóstolos, ele participou, "com ardor, da perseguição aos cristãos, considerados hereges pelos judeus ortodoxos e, por isso, legalmente perseguidos diante dos tribunais, mas também espancados, atacados com pedras e caçados" (Badiou, 2009, p. 26). De qualquer maneira, uma das premissas mais revolucionárias ou inovadoras do pensamento paulino está contida na ideia segundo a qual Deus é concebido como um ser *Único*, mas que salvaria a todos, sem distinção ou sem exceção. Paulo tornou-se um apóstolo sem fronteiras, especialmente ao procurar unir o particular ao universal, mas sem que a *totalidade* se transpusesse numa *singularidade* e sem excluir as diferenças éticas, políticas e culturais dos povos para os quais ele dirigia o seu discurso.

Visto que os primórdios do cristianismo e os textos paulinos estão distantes de certas acepções contemporâneas e que, por conta disso, muitas vezes não são bem interpretados, é fundamental observar que

> as epístolas que Paulo nos deixou são escritos ocasionais, jamais devemos esquecê-lo. Não são tratados de teologia, *mas respostas a situações concretas*. Verdadeiras cartas que se inseriam no formulário então em uso, não são nem 'cartas' meramente particulares, nem 'epístolas' *puramente literárias, mas explanações que Paulo destina a leitores concretos e, para além deles, a todos os fiéis de Cristo*. Não se deve, pois, buscar aí uma exposição sistemática e completa do pensamento do apóstolo; sempre deve-se supor, por detrás delas, a palavra viva, de que são o comentário em pontos particulares[157].

Por causa de suas mensagens aos seguidores de Jesus, e assim como ocorreu com os primeiros profetas da seita, Paulo de Tarso também foi politicamente perseguido, até ser decapitado em meados de 67 e 68 d.C., por resolução de Nero Cláudio César. De outro lado, graças à ação "político-religiosa" de tal apóstolo e, em seguida, em virtude da inevitável conversão da maioria da população romana, em 325 d.C., o imperador Constantino transformou o cristianismo em religião oficial. E não foi por acaso que as artes antiga e medieval representaram e recriaram, a partir de vários aspectos, as histórias de Cristo e de Paulo. Porém, é importante salientar que, na maioria das vezes, escritores, pintores ou artesões (de diversas crenças) trabalhavam os temas bíblicos, sobretudo, recorrendo aos mecanismos da alegoria, visto que essa figura de linguagem fez significativamente parte das questões religiosas no decorrer de várias épocas, em especial, na Era Medieval, embora atualmente o estudo sobre o alegórico seja de certo modo desprivilegiado.

Sabe-se que, na história da *Bíblia*, para garantir a difusão dos ideais do cristianismo, São Paulo decidiu provar que Jesus era o verdadeiro filho de Deus. Por isso, entre outros motivos, principalmente este apóstolo foi encarregado de elaborar as relações figurais e alegóricas entre o "Antigo" e o "Novo Testamento", necessariamente delimitando as suas diferenças. Nesse sentido, Erich Auerbach observa que toda a interpretação figural das *Escrituras*

[157] "Introdução às epístolas de São Paulo". In. *Bíblia de Jerusalém*, 2008, p. 1956, grifos nossos.

> estava subordinada ao tema básico da doutrina paulina da graça *contra a lei*, da fé contra as obras*: a velha lei é anulada*; ela é sombra *typos*; a obediência a ela tornou-se inútil e até perniciosa tendo em vista o sacrifício de Cristo; um cristão não é justificado por suas obras em obediência à lei, mas pela fé; em seu sentido legal, judeu e hebraico, o "Velho Testamento" é a letra que mata, enquanto os novos cristãos são servos da nova aliança, do espírito que dá a vida. Esta era a doutrina de Paulo [...]. "O Velho Testamento", em seu todo, deixou de ser para ele um livro da lei e da história de Israel para tornar-se, de modo integral, uma promessa e uma prefiguração de Cristo, um livro em que não há nenhum significado definitivo, mas somente profético.
>
> (Auerbach, 1997, p. 44, grifos nossos)

Todavia, há interpretações que leem a doutrina paulina sob outros prismas[158]. Existem vários trechos do *Novo testamento* que, em certo sentido, aproximam o ponto de vista de São Paulo a uma crítica contra o governo tirânico de Nero ou da luta contra a *Lei* dos homens. Sob esse enfoque, podem-se citar os seguintes exemplos: *a*) o da "Carta aos Filipenses" (3-9), no qual o apóstolo diz que: "eu não procuro mais ser justo por meio da minha obediência à *Lei*. Agora tenho a justiça que é dada por meio da fé em Cristo"; *b*) o de um excerto da "Segunda Carta aos Coríntios" (10, 4-5), onde está explicado que: "as armas que usamos na luta não são desse mundo, porém são armas poderosas de Deus, para destruir fortalezas. Por meio delas, destruiremos os argumentos falsos e também todo o orgulho humano..."; *c*) o de uma assertiva escrita em "Romanos" (8, 1-4), elucidando que: "não existe mais condenação para aqueles que estão em Cristo Jesus. A *Le*i do Espírito da vida em Cristo *os libertou*..", *d*) outro exemplo está numa impactante passagem de "Efésios (6,10-12), em que o apóstolo observa que: "o combate não é contra o sangue nem contra a carne, mas contra os *Principados* (*Impérios*)*, contra as autoridades, contra os Dominadores deste mundo*". O aspecto a ressaltar, em todas essas citações por nós grifadas, é que os princípios de Paulo permitem uma interpretação que, no mínimo, abre brechas para dois tipos de leituras distintas.

Igual ao que ocorre num trecho da carta enviada aos Tessalonicenses, no qual esse representante de Cristo explica muito bem a relação entre a força e a figura maléficas *versus* o poder divino – que garantiria a libertação do homem e o fim de seus sofrimentos:

---

[158] Vide, por exemplo, o excelente livro de HORSLEY, R. A (Org.). *Paulo e o império*: religião e poder na sociedade imperial romana. São Paulo: Paulus, 2004. [Coleção Bíblia e sociologia].

> Não vos deixeis seduzir de modo algum por pessoa alguma; porque deve vir primeiro a apostasia, e aparecer o homem ímpio, o filho da perdição, o adversário, que se levanta contra tudo que se chama Deus, *ou recebe culto, chegando a sentar-se pessoalmente no templo de Deus*, *e querer passar por Deus* [...]. Agora também sabeis que é que ainda o retém, para aparecer só a seu tempo. *Pois o mistério da impiedade já age,* só é necessário que seja afastado aquele que ainda o retém! (2ª Tessalonicenses, 2,6, grifos nossos)

Nesse fragmento, seguindo certa interpretação alegórica do *Novo testamento*, São Paulo sugeriria que a população de Tessalônica renegasse o oficial Estado religioso, o qual seguiria as *Leis* imperiais, regidas por Nero, que, por seu turno, seria o "adversário direto de Deus" (que, ao lado de Jesus, também era o representante dos cristãos e das forças malignas que governariam a terra). Por seu turno, a citada *Luta* contra a *Lei* estaria voltada tanto para as antigas normas religiosas, quanto para a desestabilização das regras imperais. As armas, usadas nas batalhas divinas, poderiam ser as mesmas armas que aniquilariam governos e poriam fim a qualquer tipo de presunção tirânica. Isso seria comprovado pela *Luta* que levaria os fiéis ao Reino do céu, passando a traduzir um árduo confronto contra as incoerências do desencantado "mundo real": lugar de miséria, de exploração, escravidão e de constantes violências política e religiosa. Assim estaria firmada uma guerra contra todos os Principados ou Impérios que almejam obter poder e riqueza. E por tal prisma compreendida a mensagem de Paulo, ela não se tornaria meramente utópica, pois, nela, estaria subentendida a libertação de todos aqueles que habitam o próprio "ambiente terrestre"; por meio da *Fé* em Cristo, haveria possibilidade de reivindicar a favor de uma vida mais justa, sem pobreza, exploração e mortes.

Para muitos teóricos modernos, a trajetória do apóstolo São Paulo transformou-se em um exemplo de "militância religiosa e política", chegando a analisar a sua história de vida até mesmo por um viés "comunista", uma vez que, segundo essa perspectiva, ele não deixou de colaborar para firmar um pensamento revolucionário, sem abandonar as doutrinas de Cristo Jesus.

Por exemplo, em um dos artigos que compõem o livro intitulado *Paulo e o império*: religião e poder na sociedade imperial romana (2004), Neil Elliott destaca que "Paulo participava de uma ampla corrente do judaísmo do Segundo Tempo por meio da qual 'Jesus tentou compreender e responder a situações históricas concretas de *opressão* e mesmo de *perseguição*'" (2004, p. 182, grifo nosso). De seu lado, Auerbach também observa que "São Paulo não era um inspirado que agitava as almas por via de uma eloquência assaz pessoal e extática; era *igualmente um político muito hábil*, capaz de avaliar e pôr em ação as forças da sociedade, as tendências e as

paixões dos homens; era, enfim, um caráter tão corajoso quanto flexível, pronto a fazer face às situações mais difíceis" (1972, p. 58, grifo nosso). Ao comparar essas premissas às três narrativas de Dyonelio, verifica-se que seus escritos literários problematizam essa vertente histórica, ao mesmo tempo em que focalizam o embate entre o politeísmo e o monoteísmo, desestabilizando ficcionalmente o território imperial e desgastando a imagem do poderoso César e dos antigos deuses.

Nesse sentido, no que tange estritamente à análise de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* (tendo em vista que os citados argumentos de Paulo, entre outros, regem as principais peripécias dessas três narrativas), o próximo passo de nosso trabalho é verificar como a ação paulina adquire outros significados, já que ela também é transformada em um singular combate social, político e cultural. Além disso, especificamente, avaliaremos o modo pelo qual as missivas do apóstolo estimulam, nessas três composições, a população da antiga *Urbs* a lutar contra as *leis* do *"Imperium Romanum"*. Por fim, observaremos de que forma essas cartas representariam mais um diálogo que inclui outras questões do contexto histórico em que esses textos foram compostos. Aqui, é importante relembrar que o objetivo não é só tecer uma reflexão de como o passado é retomado por essas obras, mas, por meio da análise alegórica, pretende-se verificar a maneira pela qual ele é recriado criticamente.

Em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, os responsáveis por copiar ou espalhar as cartas de Paulo (ou a literatura subversiva que assolava o Império) são os personagens Leo e Soêmio[159]. Embora a passagem desses dois coadjuvantes seja relativamente breve, são eles que fazem com que o protagonista Lúcio Sílvio – um letrado singular – se entusiasme com as ideias contidas nas missivas do apóstolo Paulo. O primeiro capítulo de *Deuses econômicos* começa apresentando a relação de Leo com a "literatura paulina": "Ainda uma imprudência... O que aconteceu agora: o encontro com Leo e a sua *literatura toda especial"* (1976, p. 15). E em outro trecho do já mencionado diálogo entre Sílvio, Pedânio, Caio, Hegesipo e Teófanes, é necessário sublinhar também como essas cartas são por eles interpretadas:

[159] Lembrando que, em *Desolação*, um dos personagens incumbidos de difundir os panfletos revolucionários é Bajé.

> [...] Sílvio depõe sobre um dos escabelos da escola o rolo de papiro que Leo lhe havia passado. Pedânio, ao ver-lhe os caracteres gregos, indaga:
> – Algum poema alexandrino?
> Caio, o advogado, ergue um olhar rápido para Sílvio. Este leva automaticamente a mão ao manuscrito, como para protegê-lo.
> A suposição de Pedânio não era fora de propósito. Essas composições poéticas, artificiais e laboriosas, constituíam um ótimo tema para exercícios escolásticos. Possuíam a primeira condição para isso: eram difíceis. Nada mais natural do que ver um trabalho desses nas mãos dum professor designado. – Quantas vezes mesmo não trouxera Sílvio algumas dessas obras bem apertadas contra o peito!... Mas ele responde, forçando um sorriso de bonomia:
> – Não. Trata-se antes do gênero epistolar...
> – Epistolar?... É o gênero da moda!
> – Deixe-me ver – pede Pedânio, adiantando-se.
> Desenrola o papiro. Percorre-lhe algumas linhas.
> – Mas, que é isto?
> Intrigado, demora-se num ou noutro trecho.
> – *Uma demonologia*!
> E devolve o manuscrito.
> – *Sim uma cristologia* – confirma Sílvio, apanhando de novo o papiro.
> – A polícia sabe da existência *desses panfletos*. Tenha cuidado – recomenda Hegesipo. (Machado, 1976, p. 25-6, grifos nossos)

Observa-se que certos personagens concebem o cristianismo como uma demonologia (ou seja, escritos de cunho demoníaco), apontando para os fatores crítico e perturbador das missivas apostólicas. Por sua vez, ao analisar esse diálogo, o narrador pondera que as cartas de Paulo eram manuscritos (deixando subentendido que eles são "expressivos panfletos políticos") que circulavam clandestinamente pelo Império, devido ao seu intrigante conteúdo. Nos romances, nenhum editor queria assumir a responsabilidade da circulação desses "panfletos". Por conta disso, a qualidade de seu papel era muito inferior às demais obras publicadas no Principado. Sob tal ponto de vista, o narrador ainda traz outras advertências sobre o perigo que envolve esses escritos epistolares, porque

> *A reação atinge o seu auge*. A mais teórica e impessoal exposição de doutrina, desde que se relacione com o movimento, constitui *para a polícia elemento subversivo*. Quem for apanhado com um desses trabalhos já se pode considerar perdido. Isso é um erro. Pode dar-se mesmo o caso duma pessoa sentir-se atraída exatamente pelo caráter exótico da teoria, sem que isso importe no compromisso de adotá-la (Machado, 1976, p. 26, grifos nossos)

Assim, na trilogia em foco, São Paulo e seus escritos transmitem uma crítica ao Império, sendo que o conteúdo religioso é veementemente transformado numa causa ideológico-política e, consequentemente, a mensagem tradicional da *Bíblia* é *(re)significada*, de maneira a dialogar

com certas tendências artísticas do anos 30. Não obstante, no caso de Dyonelio Machado, principalmente no que diz respeito a esses três romances, até os dias atuais, eles não foram significativamente valorizados, seja pelos estudos literários, seja pelas editoras. Talvez isso tenha ocorrido por causa de seu diálogo com a história, com a política e com a religião. Não sem motivo, constata-se que, em especial, a representação que tende a modificar certas questões bíblicas, além do teor partidário, talvez tenha ocasionado o esquecimento dessas três composições. Bem como observa Ucha (1990, p. 9), é curioso que, "na medida em que amplia sua participação política – é eleito deputado pelo Partido Comunista Brasileiro e menos de um ano depois, em 1947, cassado com a colocação do partido na clandestinidade – Dyonelio se transforma num 'escritor maldito', não encontra editoras para suas obras e as desculpas são várias". Sem dúvida, conforme vimos salientando, sua trilogia e sua tetralogia romanescas também receberam desprezo por parte de certas companhias editoriais, em razão de seu conteúdo crítico.

Em *Deuses econômicos* e em *Sol subterrâneo*, a mencionada *(re)significação* dos temas bíblicos chega a tal ponto que, sendo estritamente interligada a certa desestabilização das normas vigentes, a recriação do cristianismo presente nas produções de Dyonelio passa a desestruturar, não somente os preceitos políticos e politeístas do Principado, mais também revela o referido choque de doutrinas do século XX[160] – o que também inclui o questionamento à ideologia fundamentada na obtenção de lucros e na moderna escravidão capitalista. Para livrar a soberania do golpe, os representantes do Império têm como uma das alternativas recorrer à antiga lei de *suspeita de lesa-majestade* – a que, entre outros aspectos, impede a liberdade de culto. Desde o governo de Tibério, essa lei deixou de ser aplicada apenas a crimes políticos, passando a englobar todos os tipos de delitos contra as divindades e, sobretudo, contra a entidade do César.

Portanto, por intermédio da apreciação alegórica, averigua-se que, por apresentarem reflexões que iam *de* encontro a tal regulamento, nos três livros em pauta, as epístolas do apóstolo São Paulo[161] são justapostas e reinventadas pelo discurso ficcional, até serem totalmente

[160] É importante lembrar que no começo da década de 50, Dyonelio Machado já tinha uma versão completa de *Deuses econômicos*.

[161] No romance, os escritos de São Paulo, enviados aos tessalonicenses a fim de incentivá-los à revolução, foram compostos quando o apóstolo estava preso em Roma. Por essa razão, para as autoridades, Sílvio tinha viajado a Tessalônica. Para não se comprometer com a polícia, Paulo de Tarso tinha que escrever de forma "totalmente alegórica". Daqui surgem todas as suposições de conspiração contra os representantes do *Imperium*.

transformadas em *Modernos manifestos políticos*. Aliás, esta poderia ser uma das teses do personagem Ascalon: supostamente um dos aliados de Nero. Vejamos, agora, como são propagados os ideais de revolução, em particular destacando determinadas características que os aproximariam das insurreições modernas, ocorridas no contexto nacional e apuremos como as mencionadas missivas paulinas poderiam dialogar com o pensamento político do momento histórico retomado por Dyonelio para elaborar essas três produções artísticas.

Ao detectar que as cartas de Paulo de Tarso são transformadas por uma perspectiva moderna, visto que, entre outras coisas, ficcionalmente elas também defendem a libertação da exploração imperialista e a luta contra as contradições econômicas, podemos constatar que esses três romances reformulam artisticamente certas particularidades históricas, além das já mencionadas anteriormente – o que os tornam ainda mais singulares. Por assim dizer, apreciando alguns trechos do manifesto intitulado "Todo poder à Aliança Nacional Libertadora", escrito por Luiz Carlos Prestes, em 1935, e publicado em 05 de julho[162], é possível fazer uma outra comparação que igualmente revela o referido diálogo que *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* mantêm com o ficcional e o não-ficcional. Ao defender os ideais políticos da ANL e do PCB, Prestes adverte que

> Os dois campos se definem [...] a luta não é, pois entre os 'extremismos' como querem fazer constar os hipócritas defensores de uma 'liberal democracia' que nunca existiu e que o povo só conhece através das ditaduras sanguinárias de Epitácio, Bernardes, Washington Luiz e Getúlio. A luta está travada entre os libertadores do Brasil, de um lado, e os traidores, *a serviço do imperialismo*, do outro... Soldado do Rio Grande do Sul, heroico herdeiro das melhores tradições revolucionárias de terra gaúcha! Prepara-te! Organiza-te! Porque só assim poderás voltar contra os tiranos que te oprimem as armas com que eles querem eternizar a vergonha dos dias de hoje! [...] todos à luta para a libertação nacional do Brasil! Abaixo o fascismo! Abaixo o governo odioso de Vargas! Por um governo popular nacional revolucionário. Todo poder à ANL!
>
> [...] Todas as pessoas religiosas católicas, protestantes, espíritas ou positivistas, desejam acima de tudo a liberdade para seus cultos e essa liberdade é defendida pela Aliança; *estão mesmo os padres brasileiros, os mais pobres e que, entrando para a igreja não se venderam ao imperialismo, nem esqueceram seus deveres frente ao povo*[163].

[162] É interessante notar que, "no Brasil, o 5 de julho é a data escolhida para os grandes comícios em comemoração a um dos momentos mais significativos do tenentismo, além de ser o dia em que Luiz Carlos Prestes lança o manifesto chamado 'Todo poder à ANL'. No Rio Grande do Sul, afora a comemoração do 5 de julho, ocorre o lançamento oficial da ANL e a posse pública do DEP que já atua desde o início de junho" (Konrad, 1994, p. 204)

[163] In: Carone, Edgard. A República Nova (1930-1937). 3. ed. São Paulo: Difel, 1978, pp. 430 a 440, grifos nossos.

Do mesmo modo, a partir da análise do manifesto cujo título é "Ao povo brasileiro. Pela libertação nacional", publicado em 1935 (assinado, entre outros, pelos militares: Roberto Sisson, Hercolino Cascardo, Carlos Amoreti Osório e pelos civis Francisco Mangabeira e Manuel Venâncio Campos da Paz), também se pode identificar algumas ressonâncias com o pensamento do personagem ficcional São Paulo e com a luta dos cristãos, representados na trilogia romanesca em questão:

> O imperialismo, dominando o país, explorou-o, para seu único proveito: reduziu-o a um simples fornecedor de matérias primas, deixando inexploradas as nossas minas de ferro, níquel, etc., as nossas maiores fontes de riquezas. O imperialismo impediu, como ainda impede, o desenvolvimento [...]. O imperialismo reduziu o povo brasileiro à ignorância e à miséria.
>
> A Aliança Nacional Libertadora tem um programa claro e definido. Ela quer o cancelamento das dívidas imperialistas; a nacionalização das empresas estrangeiras; a liberdade em toda a sua plenitude; o direito do povo manifestar-se livremente [...]; a libertação de todas as camadas camponesas da exploração dos tributos[164].

Observa-se que, semelhante ao que é reivindicado pelo personagem Paulo, em *Deuses econômicos* e *Sol subterrâneo*, os trechos dos manifestos destacados acima também defendem a luta: *a*) contra a exploração financeira do imperialismo, revigorada pelas empresas que se instalavam no país daquela época; *b*) contra a escravidão, traduzida pelos baixos salários e pela jornada intensa de trabalho; *c*) contra a miséria e a ignorância de todos aqueles que estavam, de certo modo, submetidos ao poder político e econômico das nações mais ricas. Além disso, especialmente em alguns trechos do texto de Luiz Carlos Prestes, a exemplo das missivas ficcionais do apóstolo, também há uma convocação direta para que os religiosos (sem distinção de classe social ou de crença) aderissem aos ideais revolucionários: – a despeito das críticas que frequentemente difamavam os aliancistas, dizendo que eles eram contrários à religião católica e à igreja. Assim sendo, tanto a ficção como ambos os manifestos citados reivindicam a existência de um governo nacional que seja de cunho popular e anti-imperialista.

Na esteira dessas reflexões, no que se refere ao papel ficcional que as missivas paulinas desempenham em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, é impossível deixar de destacar algumas relações que eles mantêm com o pensamento marxista, mas especificamente com *O Manifesto do partido comunista* (1848), devido à influência que Marx e Engels exerceram

[164] In: VIANNA, Marly (Org.) *Pão, terra e liberdade*: memória do movimento comunista de 1935. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional; São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 1995.

em várias gerações históricas: tanto no âmbito nacional quanto no internacional. Esse texto tornou-se uma das mais influentes fontes do pensamento político moderno; e ele é um excelente resumo das acepções de Marx e Engels a respeito da história transformada numa *Luta* de classes, além de apresentar minuciosamente os objetivos gerais do comunismo moderno[165].

No *Manifesto* de Marx e Engels, semelhante ao que está representando na trilogia de Dyonelio Machado (ainda que seja traduzido em outro patamar significativo), o pensamento marxista traz o conceito de revolução desde suas origens mais remotas, lembrando que o liberto ou o escravo, "patrício ou plebeu, barão e servo, mestres e companheiros [...], opressores e oprimidos, sempre estiveram em constante oposição uns aos outros, envolvidos numa luta ininterrupta, ora disfarçada, ora aberta, que terminou sempre ou com uma transformação revolucionária de toda a sociedade, ou com o declínio comum das classes em luta" (Marx & Engels, 2007, p. 45-6). Portanto, constata-se que a transformação fictícia que as narrativas em foco fazem das epístolas de São Paulo poderiam se remeter, com contundência, tanto aos textos de Marx e de Engels, quantos ao manifesto de Prestes e de Sisson, entre outros. Tal como ocorre na trilogia, esses escritos também estão direcionados à esperança de milhões de pessoas, que foram exploradas econômica e politicamente, destacando da mesma forma a tentativa de apresentar ao mundo um projeto de libertação, só que principalmente a partir da reflexão e da *ação*, da *práxis*. Historicamente, de maneira especial o livro de Marx e Engels não se tornou apenas um escrito de combate meramente datado, mas, sem dúvida, ele ainda é capaz de renovar-se, uma vez que a "liberdade dos excluídos", infelizmente, faz parte de um dos projetos ainda inacabados de nossa desencantada modernidade[166].

Em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, o personagem Soêmio é quem faz, na cidade de Tessalônica, as revelações a respeito das doutrinas de Paulo a Lúcio Sílvio e a Ascalon[167]. Ao descobri-las, Sílvio decide escrever uma carta a seu mestre (o filósofo Evandro, que é o segundo protagonista das narrativas), explicando-lhe parte das "ideologias revolucionárias" do cristianismo e apontando-lhe, sugestivamente, aqueles que seriam os adeptos

[165] Cf., por exemplo, Löwy, Michel e Renault, Emmanuel. « Vocabulaire de Marx ». In: *Le monde*: Hors-série Karl Marx, p.117, 2011.

[166] Para a análise das teorias marxistas, apresentadas nesse tópico, tomamos como uma de nossas referências o texto "Un texte de combat, une invitation à la réflexion", de François Hollande. In : *Le monde* : « Une vie, une œuvre : Karl Marx, L'irréductible », 2012, pp. 64-6.

[167] Cf. Machado, 1976, pp. 143-145.

de Jesus e, por consequência, os culpados pela destruição de Roma. Em virtude da sua relevância para a presente análise, é fundamental citar o que está problematizado nesse escrito, que do mesmo modo dialoga com os textos do apóstolo São Paulo e com o contexto em que tais obras foram compostas. No entanto, os argumentos escritos por Sílvio, na maioria das vezes, aparecem sutilmente filtrados pelo ponto de vista do narrador. Por isso, a sua carta[168] dificilmente é "literalmente" transcrita:

> Tessalônica – para ele [Evandro], declara-lhe Sílvio, fora a grande reveladora. Para coroar a obra – e é o que ele estava ansioso por lhe comunicar – tomara contato com o tal *ramo militante* dos Terapeutas do Egito. Tem uma certa afinidade com os Terapeutas do deserto, mas constitui uma seita à parte: os cristãos. Faz um apanhado geral da sua doutrina. Revela-lhe que, impulsionados por um chefe infatigável – Paulo de Tarso – *eles articulam um movimento*. *Dissimulam os seus propósitos numa linguagem alegórica*, própria do Oriente, mas onde se descobre nitidamente a intenção de *subverter a ordem pública, com o objetivo revolucionário de estabelecer a igualdade social*. É isso mesmo que quer dizer a palavra Reino do céu (como Evandro aliás pressentira) e não, como alguns presumem, a fundação dum Império tendo Jerusalém como capital e Cristo Jesus como Imperador. Pretendem começar com um ato de força, de tal magnitude, que tenha só por si um poder convincente e decisivo. '*Você, quando receber esta missiva, já há de ter conhecimento do incêndio de Roma*, no décimo-quarto dia das calendas de agosto, se é que a cousa não falhou. *Estou capacitado para apontar os seus autores, tantas são as minhas ligações com eles.*
>
> (Machado, p.1976, p. 199, grifos nossos)

Nota-se que, embora não seja completamente direcionada aos fiéis de Jesus, a missiva de Sílvio mantém certa intertextualidade com as cartas de Paulo, visto que: *a*) foi composta na cidade de Tessalônica; *b*) faz um resumo das doutrinas do cristianismo; *c*) sublinha as mensagens do apóstolo aos representantes do Messias, inclusive apontando seus aspectos alegóricos; *d*) ressalta que, ainda que mantenha certa proximidade com o pensamento dos Terapeutas de Alexandria, a "ideologia" cristã tem suas próprias e distintas características, entre outras peculiaridades. É fundamental grifar que, na carta que Sílvio enviara a Evandro, está explicitada a subversão pública, defendida pelos fiéis e, sobretudo, revelando a data em que a cidade de Roma seria destruída. Assim, Sílvio se envolve ainda mais com a causa revolucionário-religiosa, em particular no momento em que diz que ele cultiva estreitas ligações com os partidários de Jesus,

[168] Cf. *Deuses econômicos*, (1976, pp. 199-200). Para mais detalhes sobre essa carta, vide também o romance *Sol Subterrâneo* (1981, pp. 22-3). Além dessa missiva, outras exercem a mesma função de criticar o poder imperial, como, por exemplo, a reposta que Evandro mandara a Sílvio. In: *Sol subterrâneo*. (1981, p. 77).

alegando que, até mesmo, poderia dizer que eles são os verdadeiros "culpados" pelo incêndio, sendo que Soêmio e Damálide (a mulher cristã que Sílvio conhecera em sua viagem à Grécia) eram dois desses representantes.

Além disso, em outro trecho de *Deuses econômicos*, que novamente é comentado pelo narrador, pode-se observar certa relação entre os pensamentos do personagem Evandro com os do apóstolo Paulo:

> Como desejaria que um deles estivesse em Roma, para melhor esclarecer e coordenar! A eclosão do movimento, até mesmo a sua articulação demandam uma preparação doutrinária. *O plano de Evandro é justo: ir aos locais de trabalho, doutrinar os operários. Paulo de Tarso dirige-se às sinagogas. Ilumina-as ou agita-as*. Em Roma, poderiam aparecer na praça pública. Os poetas fazem isso: em meio à multidão, desenrolam o seu poema, começam a declamar. Assim procedem os que não têm editores. Sempre encontram curiosos ou desocupados, que fazem círculo em torno do declamador (Machado, 1976, p. 203, grifo nosso)

Ao passo que esse plano de Evandro englobava, entre outras especificidades, a luta contra a escravidão, a "ditadura" e a exploração econômica do Império Romano, é possível detectar um diálogo entre esses dois protagonistas e as doutrinas de Paulo e, por assim dizer, de Cristo. Uma das principais problemáticas dos romances *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* é constituída por intermédio de um jogo de tensão e revelação: por causa do roubo da carta que Sílvio mandara a Evandro. Aliás, foi por causa disso que, em *Sol subterrâneo*, esses dois protagonistas são presos e todas as suas ambições de luta contra o imperialismo são inevitavelmente malogradas. Aqui, talvez pudesse existir um problema de constituição formal, representado no cerne dessas três composições literárias, que igualmente foi detectado por Alfredo Bosi, no já referido texto "Uma trilogia da libertação", ao salientar que:

> (A) É preciso convir, essa transmutação radical do Império não é propriamente o tema da trilogia. É uma realidade macroscópica que passa perto, mas não dentro das vidas de Evandro e Lúcio Sílvio, que, antes e depois da prisão, continuam a ser letrados, bem postos na vida e ansiosos pela conquista de sua felicidade privada. Na verdade, era tal o clima policialesco que Nero tinha instaurado na cidade e nas províncias, que bastou uma carta boquirrota de Sílvio a Evandro, bastou uma delação leviana de um velho sabujo da polícia, para que os dois filósofos fossem trancafiados por quatro anos em uma cadeia militar sob a acusação de conspirarem contra a ordem e de se terem acumpliciado com os profetas incendiários de Roma... (Apud Machado, 1981, p. 326)

> (B) Resumindo: Evandro e Sílvio são intelectuais críticos que observaram com agudeza a desintegração do Império e da religião olímpica. Puseram o dedo na chaga: a escravidão do povo, o arbítrio e a impiedade dos mandantes. Tangenciaram a ideia do cristianismo como religião das massas descontentes; e a perseguição movida por Nero aos adeptos da nova seita só fez crescer essa instituição. *Mas Evandro e Sílvio não são nem pobres nem cristãos. São espectadores curiosos que veem na nova divindade uma recente hipóstase de Diônisios, o deus que ressurge do fundo da sua paixão e morte dilacerante. Este é o sol subterrâneo em que acreditam*. (idem, ibidem, grifos nossos)

Nos trechos citados deste excelente ensaio, a questão central é que Bosi destaca apenas uma possibilidade de interpretação, talvez deixando propositadamente brechas para outras leituras. Bosi sublinha plausivelmente uma das vertentes da trilogia que poderia considerar os dois protagonistas como simples espectadores dos conflitos eclodidos no *Imperium*. De qualquer forma, conforme está explicado no decorrer de nossas cogitações, é o narrador que é o principal responsável por trazer à tona, nas palavras do próprio Bosi, a "transmutação radical do Império"; é o narrador que aprofunda, detalhadamente, os questionamentos presentes tanto nas críticas de Sílvio, quanto nas de Evandro. Portanto, veremos que, apesar de esses dois personagens principais não participarem ativamente da *Luta*, sobretudo a partir da perspectiva do narrador, seus questionamentos sobre o *Império* talvez não deixem de colaborar com a destituição do poderoso César e a desestabilização de todas as suas conquistas.

A missiva que Sílvio enviara a Evandro tinha uma peculiaridade, pois ela era "*sobrescrita com uma tinta estranha, vermelha*, – uma tinta que só se usa na escrita hierática". (Machado, 1981, p. 50, grifo nosso). E segundo a presente análise, devido à singularidade do assunto, Sílvio tinha receio de que a sua carta fosse desviada pela polícia política. Por conta disso, ele recomeça suas divagações sobre o paradeiro de tal epístola e, ao apreciá-las, o narrador grifa: "a sua imaginação (de Sílvio) é mestre nesse jogo de oferecer-lhe uma realidade, situada muito além da verdade objetiva..." (Machado, 1981, p. 51). Isso porque, especialmente no romance *Sol subterrâneo* (cuja temática central trata das agruras do cárcere enfrentadas por ambos os protagonistas), com o auxílio do advogado Caio Flavo, investiga-se quem são os possíveis delatores de Sílvio e Evandro, junto à tentativa de livrá-los da cadeia. Para a maioria dos personagens, o culpado seria Ascalon. Não obstante, em especial para Diógenes, havia provas suficientes de que ele era inocente. Assim, é formada uma rede de intrigas na qual Ascalon aparece como principal suspeito. Por isso, veremos que há indícios que mantêm o papel de

Ascalon, no mínimo, ambíguo. Talvez não seja possível afirmar com contundência que ele seja o mais importante acusador das "tramas" dos dois protagonistas.

Em meio a tais meditações, é interessante sublinhar, mais uma vez, o referido diálogo intertextual, revelado pela análise de cunho alegórica (em torno de aspectos ficcionais e não-fictícios). Aqui, pretendemos grifar algumas relações interpretativas entre certa *interiorização* (aspectos estruturais) e determinada *exteriorização* (traços sociais) – tal como definida por Antônio Gramsci no livro *Literatura e vida nacional* (1978). Só que agora esse *sui generis* diálogo ocorreria peculiarmente entre a citada missiva trocada pelos protagonistas da trilogia e uma carta que o próprio Dyonelio escreveu na prisão, em meados de 1936[169]. Observa-se que os *signos da vida* são ressignificados mais uma vez. Semelhante ao que acontece na trilogia, esse e outros documentos do autor foram interceptados pelo polícia política do governo de Vargas. Nesse sentido, é fundamental relembrar que o romancista foi preso no mesmo ano em que publicou *Os ratos* (1935), devido à sua importante função exercida como presidente da Aliança Nacional Libertadora (ANL), no Rio Grande do Sul.

Na análise feita por nós do "Prontuário do Preso Político de Dyonelio Tubino Machado", foram encontradas as seguintes informações referentes a um documento expedido pela Polícia do Distrito Federal (Delegacia Especial de Segurança Política e Social do Rio de Janeiro[170]), escrito em 09 de março de 1936 e enviado pelo então delegado Affonso de Miranda Correa ao Chefe de Polícia de Porto Alegre:

> Atendendo a solicitação telegráfica de V. Exa., remeto, com este, uma cópia autêntica de um documento assinado pelo Dr. Dyonelio Machado e que se encontra junto ao processo nº1, aqui instaurado.
>
> Esse documento não foi apreendido em poder de HARRY BERGER e sim na casa da Rua Barão da Torre nº 636, de que era locatário EURISCH SOMMER e residência de Antônio VILLAR, *pseudônimo usado por Luiz Carlos Prestes*.
>
> (Prontuário, 1936, p. 5, grifo nosso)

Em seguida, no referido "Prontuário", há a transcrição literal da carta de Dyonelio datilografada pela polícia:

[169] O propósito não é procurar apenas explicação das obras de Dyonelio a partir de sua biografia. Contudo, ao analisá-las, torna-se muito difícil não apontar ao menos certos *signos* comuns que aproximam essas relações.

[170] É relevante lembrar que, na época, o Rio de Janeiro ainda era a capital do país.

Cópia autenticada de um documento manuscrito à tinta verde, sem data, assinada por Dyonelio Machado, extraída do 2º volume do processo Nº1 do ano corrente, a Fls. 18 USQUE 26:

Título: Situação Política do Rio Grande do Sul

O Flores, visando também oferecer outra vez ao Getúlio um Rio Grande Unido, para que este leve a cabo mais *facilmente o golpe fascista premeditado*, visando também... *impedir uma crítica às negociatas do seu governo*, tenta ainda aproximação com a frente única, onde parece que conta com a boa vontade do Pilla, o chefe do Partido Libertador. Outros elementos da frente única se acham também, ao que parece, animados dos mesmos propósitos conciliatórios, si bem que a grande maioria partidária se oponha a qualquer tentativa de pacificação, ameaçando mesmo deixar a frente única a aderir à ANL, caso ela se verifique. É exato que os elementos mais intransigentes se acham fora, no Rio: Borges de Medeiros, Luzardo, João Neves etc... *É sintomático o fato da oposição parlamentar não ter até agora aberto os fogos, aqui, contra o Flores*. Ainda há poucos dias, na assembleia, foram os deputados frentemistas acusados por um membro da maioria (Simões Lopes Filho) de seguirem conduta diferente da de seus companheiros do congresso. A frente única explicou, alegando que não atacara antes, porque se estava em pleno trabalho constitucional, e que, cessado este, ainda não possuía a assembleia seu regimento interno; que só agora, ultimadas uma e outra tarefas, é que ela poderia dedicar-se a crítica dos atos do governo. É visível o namoro dessas forças políticas contrárias. A aproximação que se projeta [...], é fora de dúvida enfraquecer a frente única, desmoralizando-a, pois essa aproximação só se fará a preços de posições. Já me vieram anuncias (é certo que antes do fechamento da ANL) que vários elementos de destaque da frente única (entre eles Maurício Cardoso) e sessenta por cento do eleitorado frente unista se passariam para nós. A ilegalidade a que lançaram a aliança há de ter necessariamente modificado um tanto essas disposições. – Creio na brigada militar do estado – entre o comandante do terceiro batalhão de infantaria da BM*., Coronel Agenor Barcelos Feio*, e comando geral da tropa, o Tenente Coronel do Exército, Canabro Cunha, havia já um certo desentendimento, de caráter pessoal, ao que parece. (PARA APOIÁ-LOS). Foi quando surgiu a questão do decreto estabelecendo as relações entre a tropa federal e as milícias dos estados. A BM (a exemplo da força pública do Paraná e de talvez mais uma outra) apoiou projeto Arruda Câmara, projeto o seu tanto liberal. Chefiou o movimento o Coronel Feio, que contou com a solidariedade de dois terços da tropa. O comando geral porém optou pelo projeto, draconiano, organizado pelo estado maior do Exército. Extremaram-se as coisas, tendo o Flores ficado com o Partido do comando geral, transferindo o Coronel Feio do comando do terceiro batalhão (na Capital) para o quarto (de Pelotas). *Essa medida levantou protestos da oficialidade: só na Capital, cerca de trinta e seis policiais, digo, oficiais, assinaram telegramas coletivos protestando contra o ato do governo, telegramas endereçados a Flores*; dois regimentos do interior manifestaram de maneira idêntica. Começaram então as transferências em massa, sendo os oficiais descontentes distribuídos pelos vários corpos do Estado. Na capital, as unidades mantêm-se em rigorosa prontidão, ao mesmo tempo porém que o Flores faz declarações oficiais e públicas que o Decreto do E.M. do Exército não será aceito sem exame. A impressão geral é que o governo, depois de ferir um elemento

> combativo (como é o Feio) e que ele teme, dará igualmente o tombo no Canabarro Cunha, - aliás, um incondicional. É a tática da época, e que, parece, vai ser posta e em prática mais uma vez. *Cumpre assinalar que o comando geral da brigada, quando o dissídio estava mais aceso, despachou um oficial superior a todos os corpos do interior, participando-lhes que o Coronel Feio conspirava, unido aos comunistas. O que deu motivo a essa intriga foi o que disse o Feio certa vez perante a oficialidade: "si não nos fizerem justiça – observou ele – é melhor ser comunista"*. Não tenho dúvidas de que a frase foi levada ao conhecimento do comando da brigada e mesmo da polícia, por que desde aí, esta postou um investigador na porta do quartel, fiscalizando, nos dias e horas em que recebo visitas, todos os que me procuravam. Ela talvez esperasse surpreender uma certa fraternização de elementos aliancistas com a oficialidade do batalhão. *Utilizei mesmo essa suspeita para interessar a oficialidade no meu propósito de afugentar o investigador e afastar qualquer fiscalização por parte da polícia que foi finalmente conseguido, não sem uma certa dificuldade e muitos incômodos*. *Essa crise deverá ser aproveitada habilmente por nós.* Creio já o terreno em parte preparado (pois não fiquei inativo no Batalhão); bastaria para tanto a reafirmação pública dos propósitos de Prestes de incorporar no Grande Exército Nacional, no mesmo pé de igualdade e com os mesmos direitos e deveres, todos os militares do Brasil, acabando assim com uma distinção (natural, é certo), mas do mesmo modo odiosa e impolítica. Alega-se nos meios brigadianos que um aspirante da força estadual ganha menos que um sargento do Exército; que só se cogitam nos decretos do governo de 'equiparação de deveres' mas não de 'equiparação de vantagens e de direitos'. É o *leit-motif* das suas reivindicações. Escrevo um pouco às presas, furtando-me com dificuldade aos olhares das pessoas que me rodeiam. Daí o não me estender mais. Creio porém que era isso o que de mais importante tinha a informar aos companheiros. Todo o poder à Aliança Nacional Libertadora.
>
> DYONELIO MACHADO.
>
> (Prontuário, 1936, pp. 4-5, grifos nossos)

Além dessa missiva, também é imprescindível citar a carta-resposta que Roberto Sisson enviara a Dyonelio Tubino Machado – *escrita em tinta vermelha*, isto é, na cor da bandeira da revolução:

> Rio- 28-10-35.
>
> Prezado companheiro Dyonelio Machado – Recebi há dias a sua carta que me deu muita [...] entre os seus companheiros de profissão, a sua causa se torna uma bandeira. Sobre as eleições municipais de que me fala, é pena que os companheiros do Rio Grande, desde logo, não tenham visto a oportunidade que elas lhes ofereciam para *uma violenta agitação em todo o Estado contra a nojenta ditadura do 'general de bobagem' que é o Flores*. Impunha-se imediatamente o registro de uma legenda ou de uma formação política eleitoral aliancista que a registrasse. Soube entretanto que providenciaram nesse sentido. Entretanto é necessário que os companheiros do Rio Grande se compenetrem que temos de estender a nossa frente nacional anti-imperialista que é a ANL. Ora as eleições municipais nos oferecem uma boa oportunidade. Devemos fazer sem o menor sectarismo frentes comuns em cada município com os políticos ou

partidos de oposição menos reacionários por todo ou parte de nosso programa acrescido de realizações concretas locais entre as desejadas pela população. Trazer para a ANL muitos elementos sinceros que não são comunistas e que o não querem em ser; devemos pensar que a revolução é de todos os brasileiros e que todos aqueles que a ela aderirem sinceramente a, qualquer momento, serão bem-vindos; que devemos aceitar qualquer cooperação, mínima que ela seja, por pouco tempo ou de má vontade que ela seja prestada, por forçar ou por cálculo. Devemos saber que não faremos a revolução somente com puros que, si eles fossem tantos que nos garantissem o sucesso, nós já não teríamos necessidade de fazê-la. Devemos procurar e insistir junto de todos aqueles que por seu caráter, seu sentimento, sua sinceridade ou seu interesse oferece-nos um vislumbre de esperança que poderá auxiliar-nos. Quantos mais brasileiros tiverem conosco, a nossa revolução será mais nacional. E nesse período tão difícil da ilegalidade, a par de todos os esforços que devemos envidar para vencê-la e rompê-la por qualquer processo, devemos sempre procurar unir, sempre e sempre[171], cabendo a nós, os dirigentes, grande responsabilidade nesse assunto. Lembraria que as principais seções municipais do estado que, por sua situação, possam funcionar como centro de zonas em que os companheiros devem dividir o Estado, fossem organizadas legalmente, por meio de associações legais, constituídas interindependentemente umas das outras, com nomes sugestivos, cheirando sempre a popular e a reivindicação, com programa libertador bem dosado para não chamar escandalosamente a atenção da reação, acrescido de reivindicações locais. Envio uma sugestão circular 36: estatutos são bons, pois permitem um funcionamento fácil, popular; o programa convém fazer com pequenas diferenças uns dos outros melhor adaptados às condições locais; devem registrar cada um deles civil e eleitoralmente, com legenda estadual, de modo que cada uma delas se possa estender por sua zona; a frente delas por os antigos diretórios municipais, devendo haver sempre, em cada zona, um comitê revolucionário da ANL para as suas atividades ilegais e revolucionárias, bastando ter ambas direções um membro comum para as ligações. *Lembro uma ação, não tanto de palavras, mas de exemplos de tolerância religiosa em nosso meio para destruirmos a legenda que somos contra a religião. Procurem conseguir alguns líderes católicos e que eles pratiquem a sua religião; que eles bons católicos são aliancistas convictos, patriotas e nacionalistas libertadores. Mandem comissões de festividades populares religiosas e apoiem a toda manifestação de liberdade religiosa principalmente nos casos em que espíritas ou fetichistas são perturbados no livre exercício de sua religião. Ao par disto desenvolver intenso trabalho de reivindicações: onde se reivindica, sem pronunciar o nome da ANL, está-se atacando o imperialismo.* Todo aquele que promover reivindicações e que for líder num desses movimentos, é um autêntico líder da ANL. Dediquemo-nos as nossas lutas (opor-se contra o imperialismo) [...] revolta em todos os cantos e facilmente essas lutas degenerarão em lutas armadas que indicarão a maturidade da revolução. Assim sem o menor sectarismo, em todos os bairros das cidades grandes, deveremos promover a organização de comitês pró-reivindicações locais que sem se pronunciar o nosso nome, provam agitação em tordo de melhoramentos de serviços públicos, de diminuição de taxas e impostos, de diversões e desporto públicos e populares, de barateamento da vida, contra a sua carestia. Promovam-se reuniões sob esse lema aonde irá um ou mais

[171] Grifado pelo policial escrivão, tal como ocorre nos trechos da missiva de Dyonelio.

oradores da ANL dar o apoio ao movimento e mostrar que a causa de todas as nossas dificuldades é a nossa ESCRAVIDÃO IMPERIALISTA. Aclamam-se comitês permanentes de barateamento da vida ou melhoramentos locais: isto degenerará imediatamente, como a notável campanha de agitação dos 50% em agitação reivindicadora e libertadora. *Assim pois reivindicar, unir, ampliar, nossa frente, frentes comuns a todos os pretextos, eis o nosso trabalho público, a plena luz do dia*. Ao par disto, as comissões militares e financeiras devem ser constituídas e devem trabalhar com autonomia, ligando-se estreitamente às nacionais. Identicamente a comissão parlamentar que lembro ser formada nos mesmos moldes de certa autonomia, composta de elementos deputados estaduais e vereadores que pública ou ocultamente forem nossos e que por nós trabalharão. *Estamos trabalhando para a constituição de uma comissão parlamentar nacional que se entenderá com todas as estaduais no seu trabalho libertador*. Enfim, estabeleceremos em estreita rede de ligações, ora ainda muito deficiente. Os companheiros daí devem dispor de amigos seguros aqui para os quais escreverão, a fim de o Sr. [...] a correspondência entregue aqui em mão. Até agora tem dado mal resultado acumular a correspondência provinda dos estados num só endereço e dispondo ainda de endereços, número insuficiente. Lembro aquele recurso. Os navios do Lloyd têm sempre (amigos nossos) que se encarregam de trazer a correspondência. Lembro a circular 23 que estabelece um código seguro que pode a todo o momento ser útil: indiquem-nos os livros pedidos que podem ser até 9. Lembro se intensificar o trabalho de finanças que tem de ser feito, custe o que custar: cada diretório estadual deveria enviar a quantia mínima de um conto mensal ao DN; poderíamos [...] entre mil serviços para utilidade geral, termos um bom boletim bimensal que ligaria eficientemente toda a ANL pelo Brasil a fora. Os companheiros do Rio Grande, aos quais peço transmitir esta, vejam em tudo o que dizemos aqui o nosso ardente desejo de com eles colaborar de longe, sem entretanto pretender dar-lhes regras. Quisera poder ter aí: creio que se poderia organizar aí manifestações democráticas, a pretexto das quais iriam caravanas daqui. A FPL que os companheiros daí devem auxiliar a se formar popularmente, com direções ao povo é o melhor meio de não demorarmos em delongas formais: em toda a dúvida ou hesitação, nesse assunto, recorrer ao comício que o resolverá. Essa FPL deve ser o mais ampla possível, abarcando até os antissocialistas, democratas sinceros e deve entrar a agitar o Estado por reuniões e comícios de toda a sorte, ligando-se a luta pela democracia a luta anti-imperialista. Com quaisquer nomes podem ser formados os seus comitês, desde que apoiem explicitamente a FPL, que ora se registra eleitoralmente, para maior eficiência legal. Adeus. A todos os companheiros do Rio Grande envio um apertado e fraternal abraço. Que todos os bons se mostrem dignos companheiros do seu grande conterrâneo, o nosso general, que empossaremos a frente do governo popular nacional revolucionário, dando o exemplo a todos os povos oprimidos. Saudações anti-imperialistas do...

ROBERTO SISSON

(Prontuário, 1936, pp. 6-8, grifos nossos)

Nota-se que, em sua carta escrita às pressas e provavelmente sob o olhar atento do carcereiro, Dyonelio decide começá-la citando Getúlio Vargas e José Antônio Flores da Cunha – o então governador do Rio Grande do Sul e representante dos "tenentes" que chegaram ao poder com os acontecimentos que eclodiram no início da década de 30. Durante o seu mandato (1935-37), embora Flores da Cunha tentasse por vezes omitir seu apoio a Vargas, ele sempre manteve estreitas ligações políticas com o presidente. Sob tal enfoque, Dyonelio igualmente os critica porque, segundo a sua missiva, eles estavam planejando um golpe ditatorial de cunho fascista, tentando impedir quaisquer questionamentos contra os seus governos, além de apontar, também, o embate entre certos adeptos da política oficial e os questionadores do governo (tais como: os impasses entre os adeptos do Integralismo e da Igreja Católica *versus* os aliancistas e os comunistas). De modo geral, o objetivo principal do manuscrito é explicar algumas das táticas de Flores[172], segundo as quais certos membros do Exército deveriam ter suas funções cassadas, a fim de anular a influência que eles exerciam sobre a Aliança Nacional Libertadora e sobre o Partido Comunista. Não por acaso, Dyonelio cita o afastamento do Coronel Agenor Barcelos Feio das forças armadas do Rio Grande do Sul. Enfim, tanto a sua carta como a observação da polícia política[173] trazem indícios de que, ao defender uma luta antifascista e anti-imperialista, que também versava sobre diversas contradições econômicas, Dyonelio Tubino Machado manteve afinidades partidárias e ideológicas com Luiz Carlos Prestes – enfatizando que o autor d'*O louco do Cati* foi presidente da ANL, no Rio Grande do Sul.

De seu lado, provavelmente ao responder à referida carta de Dyonelio, o então comandante do Exército Roberto Sisson (que também atuava no Rio Grande do Sul e um dos responsáveis pelo citado manifesto "Ao povo brasileiro", publicado em março de 1935) sugeriu ao escritor d'*Os ratos*, entre outras coisas, que a ANL tinha que reunir cada vez mais adeptos, além dos militares e dos civis. Porém, segundo Sisson, também seria fundamental convocar

---

[172] A tentativa de criar uma Frente única, no Brasil, citada por Dyonelio em sua carta, foi destacada na época por Paulo Sérgio Pinheiro, ao sublinhar que "o PC, tendo lançado as bases corretas para o desenvolvimento de uma frente única anti-imperialista através da constituição da ANL, tem feito todo o esforço para ampliar essa frente, atraindo em primeiro lugar e, antes de mais nada, os milhões de camponeses, levando diretamente à formação de unidade de um exército revolucionário e ao estabelecimento do governo da ANL" (Pinheiro, 1991, p. 292). Vários textos da imprensa de Porto Alegre noticiaram a atuação política de Dyonelio. Para mais detalhes sobre o assunto, vide, por exemplo, Konrad, D. A. 1935: *A Aliança Nacional Libertadora no Rio Grande do Sul*. (Mestrado em História do Brasil). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1989.

[173] Referimo-nos às informações contidas no citado "Prontuário de preso político de Dyonelio Tubino Machado".

alguns de seus principais opositores, isto é, os líderes da Igreja Católica e convencê-los a aderir ao programa antifascista e anti-imperialista, defendidos arduamente pela esquerda do período. Em todo caso, subentende-se que Sisson queria que os seus pares políticos convocassem o maior número possível de pessoas a fim de fazer todos os preparativos para, posteriormente, instaurar de maneira definitiva a tão desejada revolução. Claro que ambas as missivas citadas desses dois integrantes da ANL exercem a função de revelar certos aspectos a respeito das discrepâncias políticas, econômicas e religiosas que ocorriam naquela intrigante época de profundas transformações. Em poder das cartas de Dyonelio e Sisson, a polícia política tinha provas suficientes da conspiração da ANL contra o presidente Vargas e contra o governador Flores da Cunha.

Por tal perspectiva, reconhecidas as diferenças discursivas, ao analisar as obras ficcionais e os documentos oficiais, fica muito difícil não relacionar, sobretudo, o texto escrito em tinta vermelha por Roberto Sisson à referida carta político-revolucionária-ficcional que o personagem Lúcio Sílvio envia a seu mestre Evandro. Vê-se que esses *signos* da vida de Dyonelio Machado são trabalhados e ressignificados por ele de *maneira muito distinta* em suas ficções. A interpretação alegórica torna-se expressiva, porque ela revela certas questões que poderiam abranger tanto o contexto geral em que as três narrativas em pauta foram publicadas, quanto alguns *vestígios*, *signos* das experiências carcerárias e políticas de Dyonelio.

De qualquer forma, em *Sol subterrâneo*, ao analisar a epístola do protagonista, o policial Quinto Quadrado reitera que

> – Passa-se uma coisa interessante com Lúcio Sílvio. Notei-lhe... Sim: um verdadeiro capricho intelectual que é.
> Fala por entre um sorriso fino, de requintada urbanidade. A observação que vai fazer, parece mesmo nada ter que ver com a missão oficial que desempenha no momento, e traduzir mais um comentário fortuito, de sociabilidade:
> – O nosso jovem erudito *emprega uma tinta estranha... vermelha*. *Que eu ainda não tinha visto usarem na escrita comum*...
> O medo gela o corpo todo de Sílvio: a sua carta, nas mãos da polícia! Esse sonho terrível, tantas vezes repelido como absurdo, a concretizar-se agora! Como é que lhe fica coragem para enfrentar este momento? Horrorizava-se à simples ideia de ser chamado a dar explicações... a justificar-se... A situação nova que isso implicava parecia não poder suceder consigo!

De seu lado, com toda ironia e sarcasmo, Ascalon reafirma a Sílvio que

> A polícia romana interceptou uma epístola de um deles [dos cristãos] – um dos chefes – em que havia uma alusão comprometedora ao Paladino. E ao próprio Imperador, não sabe do caso? – interroga, dirigindo-se a Sílvio e dando um caráter ostensivamente irônico ao seu eterno sorriso.
>
> (Machado, 1976, pp. 133 e 136, grifos nossos)

Em suma, a análise da troca de mensagens entre Dyonelio Machado e Roberto Sisson, conquanto seja um fator externo às obras literárias, ou seja, de cunho social, sugere uma leitura muito particular de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*. Ao analisar os traços fundamentais das narrativas *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, em sua tese de doutoramento, Maria Zenilda Grawunder, embora hesite em demonstrar como isso ocorre <u>*nas obras*</u>, igualmente ressalta o forte traço entre experiência e literatura presente nas composições de Dyonelio:

> *Sob o filtro negro da dolorosa experiência vivida pelo autor, com o sepultamento de seus ideais políticos e da utopia social de uma sociedade democrática igualitária, da sua utopia sobre os fatos, como político e psiquiatra, e da experiência pessoal como preso político, os [seus] textos têm um cunho melancólico, opressivo e pessimista*. Submetidos os fatos à ação imaginativa, eles atualizam a vivência humana e a experiência psíquica em seu lado negativo, como elemento e matéria da ficção, com os dramas envolvendo aspectos recém-aflorados pelas teorias freudianas e explorando motivos sociopolíticos numa dimensão incompreendida ou negada pelas instâncias de poder institucional da época e do poder editorial [e ditatorial].
>
> (Grawunder, 1994, p. 351, grifo nosso)

Esses aspectos lúgubre e melancólico, em especial em torno da prisão, são identificados com peculiaridade nas missivas ficcionais e não-ficcionais. Pois, tal como ocorre nas três narrativas em estudo, além de também ser escrita com tinta vermelha, entre outras questões, a carta que Sisson mandara a Dyonelio defende: *a*) a inclusão dos cristãos na luta revolucionária contra o imperialismo e contra os dirigentes do poder; *b*) o combate à escravidão capitalista em prol dos países mais ricos; c) e, semelhante ao que acontece com o "partido ficcional" de Cristo, essa epístola revela que a ANL era praticamente ilegal e convocava à luta todos aqueles que, de certa maneira, se sentiam excluídos do sistema social, econômico e cultural; *e*) destacando, ainda, os ideais do combate do apóstolo São Paulo contra a tirania ou a opressão, em meio a outras especificidades.

No entanto, talvez o mais importante para a nossa apreciação seja que, tanto na carta ficcional de Sílvio como nos escritos de Dyonelio e de Roberto, há um tipo de autodenúncia

acidental, que revela às autoridades policiais e políticas as conspirações contra o Império ou o moderno "Estado absolutista", não apenas representado pelo Principado de Nero, porém também pelos governos de Getúlio Vargas e de Flores da Cunha. Seja na História, seja na ficção, tudo isso resulta na prisão daqueles que se valeram da escrita de forma apaixonada e pueril. Assim, o diálogo entre o literário e o não-literário indica uma correlação que remete a fatos históricos, e, igualmente, não deixa de revelar alguns *signos* do que foi um dos mais relevantes trechos da própria história de vida do autor gaúcho. A partir do exame do dialogo entre o ficcional e o não-ficcional, respeitando as suas diferenças discursivas, constata-se que *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* proporcionam uma visão singular desses e de outros acontecemos históricos.

No próximo tópico, aprofundaremos a apreciação em torno da perspectiva do narrador. De qualquer maneira, é fundamental frisar que, em meio às análises propostas no decorrer do presente trabalho, a função daquele que relata os acontecimentos também é incisivamente destacada.

OUVÍ O CHAMADO DE PRESTES

LUTAI POR PAZ, PÃO, TERRA E LIBERDADE

Em momento de tamanha gravidade para a vida e o futuro de nosso povo, como o que atravessamos, a voz de Prestes — o CAVALEIRO DA ESPERANÇA — se ergue por todo o país e falando em nome de seu Partido, o Partido Comunista do Brasil, chama a todo o povo, aos patriotas e às grandes massas, para a luta contra a guerra e a escravidão imperialista, contra o fascismo e a miséria, pela DEMOCRACIA POPULAR.

Ouvi as palavras de Prestes. Elas apontam o único caminho para a conquista da Paz e da libertação nacional, da liberdade e da felicidade de nosso povo. Fora deste caminho, só existe o caminho da guerra e da ditadura fascista, da completa escravização de nosso povo pelos imperialistas ianques e do agravamento crescente da fome e da miséria das massas.

É A GUERRA QUE NOS BATE ÀS PORTAS

«Atravessamos um dos momentos mais graves da vida de nosso povo. Já não se trata somente da miseria crescente e da fome crônica em que se debate a maioria esmagadora da nação, já não se trata apenas da brutalidade da exploração a que se acham submetidos os que trabalham e produzem em nossa terra, é o sangue do povo, sem distinções de sexo ou de idade, de homens, mulheres e crianças, que corre nas ruas de nossas cidades e nos campos da região. É denunciada as intenções sinistras do bando de assassinos, negociatas e traidores que hoje governa o país.

É a guerra que nos bate às portas e ameaça a vida de nossos filhos e o futuro da nação.»

UM DILEMA SE ABRE Diante de nosso povo

«Sob o jugo imperialista, como nos encontramos, nem eleições nem golpes de Estado «salvadores» poderão modificar a situação».

«É evidente, pois, que qualquer que seja a saida que possam tentar, neste momento, as classes dominantes se encaminham para a liquidação dos últimos vestigios de liberdade, para a mais sangrenta repressão contra o povo, para a ditadura fascista. É o caminho da entrega completa do país aos monopólios anglo-americanos e da preparação celerada para a guerra».

«Nosso povo enfrenta, assim um dilema que se torna cada vez mais agudo e evidente. A paz ou a guerra, a independência ou a colonização total, a liberdade ou o terror fascista, o progresso ou a miséria e a fome para as grandes massas trabalhadoras. Ou o povo toma os destinos da nação em suas próprias mãos para resolver de maneira pratica e decisiva seus problemas fundamentais, ou submete-se à reação fascista, à crescente dominação do imperialismo ianque, à ignominia da pior escravidão, que o levará à mais infame de todas as guerras».

O Caminho da Revolução

«E é justamente por isso que hoje, mais uma vez nos dirigimos a todos vós, democratas e patriotas e, diante dos perigos que ameaçam os destinos da nação, apresentamos a única solução viavel e progressista dos problemas brasileiros — a solução revolucionária — que pode e há de ser realizada pela ação unida do próprio povo com a classe operária à frente.

E' este o caminho da independencia e do progresso, da democracia e da paz. Precisamos libertar o país do jugo imperialista e pôr abaixo a ditadura de latifundiários e grandes capitalistas, substituir o governo de traição, da guerra e do terror contra o povo pelo governo efetivamente democrático e popular».

A Frente Democrática de Libertação Nacional

«O caminho não será facil, exigirá duros combates. E' necessário lutar com energia e audacia e não perder tempo, não permitir que a reação prossiga sem maior resistência de nossa parte, não permitir que continui a venda do país ao imperialismo, nem que a ditadura dê novos passos no caminho da preparação para a guerra e da implantação do terror fascista no país.

Para realizar esta tarefa histórica, saibamos organizar e unir nossas fôrças em ampla **FRENTE DEMOCRATICA DE LIBERTAÇÃO NACIONAL**, organização de luta e de ação em defesa do povo, com raizes nas fábricas e nas fazendas, nas escolas e repartições públicas, nos quartéis e nos navios, em todos os locais de trabalho, enfim, nos bairros das grandes cidades e nas aldeias e povoados.

E' indispensável e urgente unir e organizar as fôrças do povo em amplos comitês da FRENTE DEMOCRATICA DE LIBERTAÇÃO NACIONAL».

«OS ACONTECIMENTOS SE PRECIPITAM E É EVIDENTE QUE SE APROXIMAM DIAS DECISIVOS QUE EXIGEM DE TODOS NÓS MAIS AÇÃO E VIGILÂNCIA. A INDIFERENÇA E O SILÊNCIO, O CONFORMISMO E A PASSIVIDADE JÁ CONSTITUEM NO MOMENTO QUE ATRAVESSAMOS UM CRIME DE LESA PÁTRIA, DIANTE DAS AMEAÇAS QUE PESAM SOBRE OS DESTINOS DA NAÇÃO.»



O Programa da F.D.L.N.

«Unamo-nos todos, democratas e patriotas, acima de quaisquer diferenças de crenças religiosas, de pontos de vista, politicos e filosóficos, homens e mulheres, jovens e velhos, operários, camponeses, intelectuais pobres, pequenos comerciantes e industriais, soldados e marinheiros, oficiais das fôrças armadas, em ampla FRENTE DEMOCRATICA DE LIBERTAÇÃO NACIONAL com o seguinte

PROGRAMA

1 — Por um govêrno democrático popular
2 — Pela paz e contra a guerra imperialista
3 — Pela imediata libertação do Brasil do jugo imperialista
4 — Pela entrega da terra a quem a trabalha
5 — Pelo desenvolvimento independente da economia nacional
6 — Pelas liberdades democráticas para o povo
7 — Pelo imediato melhoramento das condições de vida das massas trabalhadoras
8 — Instrução e cultura para o povo
9 — Por um Exército Popular de Libertação Nacional».

A MISSÃO DA CLASSE OPERÁRIA

Nesse grande esforço de unir cabe ao proletariado um papel dirigente e fundamental. Mas a classe operária precisa simultaneamente organizar-se e unificar suas próprias forças para que possa constituir a grande força motriz capaz de mobilizar e dirigir as demais camadas populares na grande luta pela libertação nacional do jugo imperialista e pela conquista da democracia popular.

E' através da luta diária, da ação e do trabalho pertinaz, que conseguiremos organizar o povo para essa grande batalha. E' nessa luta diária, pelas reivindicações mais imediatas e sentidas, sempre em intima ligação com a luta pela paz e pela independência nacional, que se reforçará e ampliará no país inteiro a FRENTE DEMOCRATICA DE LIBERTAÇÃO NACIONAL».

Avancemos no caminho das lutas revolucionárias de massas

"É fundamental através da luta pelas diversas reivindicações hoje sentidas que o Proletariado se tornará conhecido do povo, ganhará as massas e transformar-se-á no grande bandeira e na fôrça poderosa capaz de libertar o país do jugo imperialista. Nêsse processo, organizando para lutar e aproveitando a luta para organizar, unificar-se-ão as fôrças populares e rapidamente crescerá e estruturar-se-á a partir das organizações de base o grande e poderosa FRENTE DEMOCRATICA DE LIBERTAÇÃO NACIONAL".

"Avancemos com coragem e audácia no caminho das lutas [illegible] o caminho [illegible] gem os [illegible] resses nacionais [illegible] da que se agrava [illegible] ção do país e aumenta o perigo de guerra no mundo inteiro aumentam a radicalização e a combatividade das massas trabalhadoras. A frente delas não devemos receiar as formas de luta mais altos e vigorosas, inclusive os choques violentos com as fôrças da reação e os combates parciais que nos levarão à luta vitoriosa pelo Poder e à libertação nacional do jugo imperialista".

Jornal "Voz operária", Rio de Janeiro, 1951. Publicação a respeito da luta contra o imperialismo e o papel da Aliança Nacional Libertado (ANL) na revolução[174].

[174] Fonte: acervo da Biblioteca Nacional.

SOB A PERSPECTIVA DE UM MUNDO EM RUÍNAS
ANÁLISE DA FOCALIZAÇÃO NARRATIVA DA TRILOGIA DE DYONELIO

"Mundos extintos"

São tão remotas as estrelas
que, apesar da vertiginosa
velocidade da luz,
elas apagam, e continuam a brilhar...
Morrem os mundos... silenciosa e escura,
Eterna noite cinge-os. Mudas, frias,
Nas luminosas solidões, necrópoles sombrias...
Mas pr'a nós, di-lo a ciência, além perdura
A vida, e expande as rútilas magias...
Pelos séculos em fora a luz fulgura
Traçando-lhes as órbitas vazias [...].

(Euclides da Cunha, 1908)

Com razão, disse Temístocles aos que lhe queriam ensinar a arte de exercitar a boa memória, então descoberta por Simônides, que teria preferido aprender a arte de esquecer em vez da arte de ter em mente.

(Francesco Petrarca, *Dos benefícios de uma outra fortuna*)

I.

Em meio às ruínas que sublinham o conflito entre os cristãos e os adeptos do Império, e tomando como base as reflexões que Walter Benjamin faz em sua nona tese, exposta no texto "Sobre o conceito de história" (1994, p. 226), pode-se dizer que, em *Deuses econômicos*, o narrador volta a sua perspectiva para o passado histórico a fim de, por um lado, analisar as nossas origens míticas, religiosas e filosóficas, e, por outro, para examinar a genealogia da ditadura, focalizada sob o prisma da violência política. Nesse sentido, nota-se que o embate simbólico provém justamente deste confronto demarcado pelos níveis de focalização narrativa. Em outros termos, vasculhando minuciosamente as contradições de um período-chave da história da humanidade, ele se depara com um mundo ruinoso: abalado pela crise político-religiosa. Só que a fé e a justiça também aparecem debilitadas, porque a esperança nos deuses ou em algo que ainda pareça transcendental está perdida em meio às chamas e à devastação, impostas por um poder soberano milenarmente paradoxal. Por conta disso, em *Deuses econômicos*, o sujeito da enunciação ressalta que

> Em toda a parte está-se em pé de guerra. Guerra passiva, como a dos anacoretas do lago Mareótis... Guerra franca, como a dos Judeus e dos cristãos. Mas guerra contra quem? Os cristãos pelo menos não aspiram ao poder político. Essa revelação de Ascalon de que Cristo trama em Roma a tomada do poder não passa duma provocação. Eles estão em guerra sim. Mas não contra César. Contra a religião do estado? Contra os deuses oficiais? Todos os deuses acabam por se acomodarem entre si. Aí está esse entendimento entre deuses romanos, helênicos, egípcios para o demonstrar [...]. E há sempre um lugar – uma vaga – para um deus retardatário, que queira disputar o domínio sobre um cantinho do mundo ou sobre um desvão da fé. Ali em Atenas mesmo ele [Sílvio] viu mais de um altar consagrado a *deuses desconhecidos*. Cristo Jesus bem podia, se quisesse, ir-se alojando por aí. – Mas é que o seu reino não é deste mundo [...].
>
> O reino de Cristo é o da igualdade social. Desembaraçada da sua roupagem oriental e alegórica, *toda a teologia cristã nada mais faz do que reviver e atualizar um capítulo de economia política*. *O fim do Mundo* – ideia central da cristologia de Paulo de Tarso – representa apenas o fim da ordem escravagista que impera no mundo contemporâneo. A *parusia* de Cristo, vindo depois da Catástrofe para o julgamento Final, equivale a uma audiência, em que o magistrado, no seu tribunal, castiga por fim os infratores, – os exploradores. O advento do Reino do Céu, em que todos serão irmãos, tem o mesmo sentido igualitário da formação duma classe de trabalhadores, – a hetairização do proletariado... – Daí o atrativo que o cristianismo exerce entre todos os miseráveis (Machado, 1976, p. 202)

Vê-se que, no primeiro livro da trilogia (em meio à função de sobrepor seu discurso ao dos personagens, tal como mapeamos no decorrer das análises feitas até aqui), um dos papéis do narrador é problematizar as peripécias das narrativas, relacionando-as ao tempo da enunciação: 1954 a 1981. Entre outras especificidades, a análise alegórica aponta que o fim do escravagismo seria o término da moderna exploração capitalista. Assim sendo, ele confronta algumas hipóteses apresentadas pelos personagens, de modo a ampliar a querela político-religiosa entre o Império romano, Cristo e os seguidores de suas perigosas doutrinas. Mas, diferentemente do que pensam certos personagens, o narrador acredita que o Reino do céu trará, principalmente, o fim da política econômica e ditatorial de Nero. Portanto, sobretudo em *Deuses econômicos*, estritamente correlacionado a uma crítica política e social, o método alegórico revela um procedimento dinâmico, no qual há indícios de que o narrador conhece o "real" e, por vezes, supera a própria subjetividade dos protagonistas. Nesse sentido, ele não só descreve ou narra, mas participa ativamente dos acontecimentos por ele relatados. Por isso, na maioria das vezes, o seu ponto de vista transcende o ato da descrição neutra e direita. Além disso, a sua perspectiva exerce uma das

principais funções a respeito da alegoria identificada em tais obras dyonelianas, já que, ao relacionar fatores psicológicos e sociológicos ou históricos, renovando, recriando e ao mesmo tempo criticando através da escrita, a focalização do narrador é responsável por revelar o que há de mais profundo nas composições. Sob tal prisma, é possível falar de um texto e um subtexto, que não deixa de pontuar o citado diálogo entre o ficcional e o não-ficcional, respeitando o contexto histórico em que essa trilogia foi sendo elaborada ou publicada:

Preparação de *Deuses econômicos*	*Deuses econômicos* I edição	*Deuses econômicos* II edição	*Prodígios*	*Sol subterrâneo*
<----------I----------II----------III----------IV----------V---------->				
1954	1966	1976	1980	1981

Não casualmente, em *Deuses econômicos*, o narrador também sustenta que há somente os vestígios do "mundo mágico que existia outrora, – agora, porém, animado desse estranho poder e do mistério que as coisas recebem, em troca da vida, como contrapartida da morte". (Machado, 1976, p. 58). Entre as inúmeras cenas de aniquilamento, além de Roma, outras cidades pelas quais passam as personagens também estão totalmente destruídas: até Atenas já não é mais vista com a sua antiga magnificência, somente é figurada como um lugar vazio e disforme, onde os sofistas foram impedidos de praticar os seus discursos. Por assim dizer, ao analisar os caminhos pelos quais Sílvio passa durante sua viagem, o narrador sublinha que

> Pireu é uma cidade morta. Ao contrário de Atenas, que está morta e *embalsamada*, portanto com a sua forma, Pireu, a cidade que Hipódamos traçou, está se desfazendo, – pulverizando-se.
>
> É triste. Como também é triste aquele outro espetáculo que ele tem bem à sua direita: mais uma cidade em escombros. Mégara provavelmente. Sem falar em Egina, cujas ruínas essas águas igualmente sepultam, como um libitinário em seu ofício de morte.
>
> Dentro daquele quadro de montanha e de mar, imutável e sem idade, dentro duma natureza morta que não reconhece a sua decrepitude, esses blocos caídos, despedaçados, esses mármores solitários e brancos como ossadas, querem comunicar alguma coisa aos que passam como ele.
>
> (Machado, 1976, p. 245)

No que consiste esta mensagem que pontua não só as ruínas, mas em especial a destruição ocorrida em domínios do Império neroniano? Em outro plano interpretativo, a apreciação alegórica sugere que a devastação de Roma pelo fogo ou as imagens das cidades em escombros

recuperam (além da tentativa de instaurar uma revolução no decorrer da primeira metade do século XX) a decadência e a violência disseminada na Antiguidade e, concomitantemente, aludir ao arrasamento repressivo, fortemente eclodido durante o Estado Novo, além de remeter à ditadura militar. Sabe-se que, no decorrer desses dois governos coercivos, entre outras instituições, foram destruídas sedes estudantis, comitês políticos, prédios em que funcionavam jornais e redes televisivas – tudo isso ocorreu em meio às manifestações e lutas diretas contra os soldados do Exército Nacional e da polícia política. Provavelmente, isso era feito para confundir a maior parte da população, uma vez que as autoridades poderiam acusar os revolucionários de cometerem tais atrocidades.



Destruição da sede da UNE (1964[175]).



Confronto armado entre policiais e civis (1964)[176].

[175] Lembrando que a alegoria é uma expressiva forma de interpretação que, entre outras funcionalidades, também tem o poder de atualizar imagens e formas discursivas de um contexto antigo num novo âmbito histórico, político e social.

[176] Fonte da imagem do lado esquerdo:

http://olhar-direto.jusbrasil.com.br/politica/4731880/indenizacao-a-une-por-destruicao-de-sede-em-1964-avanca-no-senado Fonte da imagem do lado direito:

http://www.istoe.com.br/reportagens/172223_UM+CAMINHO+PARA+PUNIR+A+DITADURA

Acesso em novembro de 2012.

Mais do que as ruínas que representam o fim do "Antigo Império", analisada a partir da perspectiva da era do esquecimento, a trilogia de Dyonelio Machado revela como é possível perdurar o confronto ao redor da ideia de civilização: o *mutatis mutandis*, destruir para construir. Heliodoro, o acompanhante de uma das viagens de Sílvio, observa que "a Grécia desaparece... O problema é saber se esse desaparecimento não vai comprometer o equilíbrio do mundo moderno... a Grécia está pagando o erro milenar duma economia defeituosa" (Machado, 1976, p. 188). Ou seja, assim como a *polys* grega, Heliodoro não percebe que Roma está prestes a extinguir. Aqui, a destruição da *Urbs* pelo fogo ainda não foi consolidada: mesmo assim, ela já pode ser considerada como um presságio do aniquilamento. Se, por um lado, com a extinção do mundo antigo, sob a perspectiva do narrador, é possível interpretar que o universo mítico tende a obscurecer-se, por outro lado, ao mesmo tempo resgatando os enigmas em volta da história do Messias e do apóstolo Paulo, a crítica à devastação e à violência configura uma mensagem que, ininterrupta e diferentemente, ultrapassa as fronteiras, sugerindo um campo de repletas significações.

O "metafórico esquecimento" das hierofanias ou dos signos do sagrado aponta com contundência para outros patamares de interpretação que, contudo, não deixam de revelar a crítica dyoneliana. Por intermédio do ponto de vista do sujeito da enunciação, em *Deuses econômicos*, provavelmente não seria mais possível resgatar todos os detalhes de um "longínquo passado", mas sim os seus remotos vestígios. E sua crítica é constituída através da transformação, propiciada pelos mecanismos da análise alegórica e simbólica. Por conta disso, sua focalização é ampla e dialoga com os próprios ícones da cultura antiga e moderna, por exemplo.

II.

No livro *Estado de exceção*, Giorgio Agamben analisa pormenorizadamente as modernas formas de governos totalitários. Resgatando conceitos do livro *Politische Theologie* (1922), de Carl Schmitt, o teórico italiano observa que, entre as consequências que dificultam uma acepção clara do estado de exceção, "encontra-se, certamente, sua estreita relação com a guerra civil, a insurreição e a resistência. Dado que é o oposto do estado normal, a guerra civil se situa numa zona de indecidibilidade quanto ao estado de exceção, que é a resposta imediata do poder estatal

aos conflitos internos mais extremos". (Agamben, 2004, p. 12)[177]. O traço a notar aqui é que, mesmo representando os impasses políticos do Império romano, quer por meio da focalização narrativa, quer a partir da trajetória dos personagens, a trilogia dyoneliana problematiza características inerentes ao moderno e violento regime de exceção. Não casualmente, o narrador destaca que

> Nero baniu desses casos qualquer prática jurídica: ele julga, num tribunal clandestino, montado num desvão qualquer do *Palátium*, assistido quase sempre pela concubina, como um déspota onipotente no seu prostíbulo doméstico [...]. Quando se iria imaginar que o chefe de Estado se adjudicasse o direito de condenar simples suspeitos, e os mandar matar, sem a menor forma de processo?
>
> (Machado, 1981, pp. 181/198)

Particularmente em *Sol subterrâneo,* os regulamentos governamentais representam "uma abdicação à existência normal, com a aceitação gradativa, altamente dramática, dum regime arbitrário, de exceção, portanto ilícito" (Machado, 1981, p. 291). Mas como combater uma organização política absurda em que a suspensão temporária das leis é transformada em regra? Lembrando que, apesar de paradoxal, o estado de exceção tem suas normas rígidas e bem estruturadas, e, de seu lado, o soberano é aquele que decide se vai instaurá-las ou não. Na trilogia, em debates feitos na praça pública, o advogado Caio Flavo tornou-se um dos mais importantes aliados dos militantes, a fim de contribuir com a revolução. Entretanto, a defesa de ambos os protagonistas, feita por Flavo, só poderia ser realizada, recorrendo aos meios extralegais. Isso que dizer que, em um regime totalitário ou, no caso, tirânico, as leis têm que se adaptar à ausência de regras, às vezes buscando o paradoxal apoio na própria ilegalidade judicial e política. Contudo, mesmo procurando inúmeras alternativas de um "mundo adverso às leis", os protagonistas são presos sem julgamento, por um crime aparentemente cometido por acaso[178], ainda que predomine uma trama repleta de conspirações[179], cujo objetivo principal é desestabilizar as normas vigentes.

Se em *Deuses econômicos*, o narrador volta a sua perspectiva analítica mais para os conflitos externos, embora já destaque certa sensação de aflição: "cousa curiosa: uma luz tão vasta, um céu tão límpido, – e essa sensação de aperto. Donde virá isso? Da pressa coletiva e

[177] Nesse sentido, também é relevante frisar que, no livro *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua (2010), Agamben igualmente analisa a gênese do moderno estado de exceção, buscando, para tanto, compreender suas raízes desde a Antiguidade. Como exemplo, cita-se sua apreciação em torno da figura do antigo *Homo sacer*, comparando-a de forma peculiar com os presos dos campos de extermínio moderno.

[178] Cf. *Sol subterrâneo*, (1981, pp. 235-6). Vide também *Prodígios*, (1980, pp. 178-179).

[179] Consultar *Prodígios*, (1980, pp. 241).

febril, que não parece possuir um objeto palpável, o que a torna enigmática, quase irritante?..." (Machado, 1976, p. 17), em *Sol subterrâneo*, além de a função narrativa regressar detalhadamente para o que aconteceu no primeiro livro da trilogia, ela também se debruça sobre a análise das "ruínas interiores", isto é, tentando sondar aquilo que se passa no âmago dos personagens. Desde o começo de *Sol subterrâneo*, o narrador, referindo-se a Sílvio, destaca que "a sua maior tortura é a solidão a que está voltado, – a solidão a que está voltado o seu sofrimento. Mas não pode confiá-lo a ninguém" (Machado, 1981, p. 24). Assim, a simbologia em torno da desolação, da angústia, da desilusão e da penúria humana, também presente em outras narrativas de Dyonelio, traduz alguns traços psicológicos de suas mais importantes obras. Esse aspecto, recorrente em toda produção dyoneliana, também foi notado por Regina Zilberman, em 1981:

> Unindo assim as duas pontas da novelística de Dyonelio Machado, verifica-se que, em nenhum momento, ela perdeu sua contundência e a atualidade. E estas resultam sobretudo da verticalidade do depoimento com que o escritor atravessa a sociedade brasileira, vendo-a não na sua malha exterior, mas nas consequências, experimentadas pelo ser humano do exercício e da repressão cotidiana e da ambição desmesurada (Zilberman, 1981, p. 3)

Nesse sentido, não são apenas os fatores exteriores, tais como: as guerras, as viagens, a revolução, a realização dos discursos em praça pública, ou seja, tudo o que antes regia o universo ficcional ou a trajetória dos personagens no primeiro romance, mas, em *Sol subterrâneo*, aquilo que direciona o destino provém, igualmente, do próprio interior do ser humano. Esse traço do mesmo modo condiz com as próprias observações do médico Dyonelio a respeito de seus estudos sobre psicologia, tal como ele observa: "não há como negar que a experiência de médico se refletiu muito na literatura. Parece que se sente o médico na minha literatura. Mas creio que não duma forma abusiva, que eu não me permitiria. Utilizei mais minhas vivências como simples leigo" (Machado, 1995, p. 11). Isso quer dizer que talvez, na literatura dyoneliana, a relação entre literatura e psicologia tenha que ser interpretada no mínimo com cautela.

Em *Sol subterrâneo* e em *Prodígios*, a função do narrador também é examinar e fazer comparações entre todos aqueles que, igualmente, tornaram-se prisioneiros de si mesmos, presos no "encarceramento de sua própria condição humana[180]". Assim, o relator das peripécias tenta analisar, por exemplo, o que há mais recôndito no subterrâneo de Lúcio Sílvio e de Evandro:

[180] Expressão de Antônio Hohlfeldt, usada em sua análise a respeito da poética dyoneliana (1987, p. 24).

> A prisão degrada, porque escraviza. Dentro das quatro paredes duma enxovia, o preso perde a iniciativa de gerir a si mesmo: abdica dos seus direitos mais elementares na pessoa do cárcere, – que se adona do seu presente e do seu futuro. A escuridão acaba por cegar o ser vivo, por falta de objeto a enxergar. É o que acontece com a vontade do prisioneiro, – jamais entendida, embotada pela treva desumanizante da clausura.
>
> Quer fugir dessa situação mal definida. Ela quase se assemelha, não à morte, mas à negação da vida sem a morte, – que é um estado comparável ao daquelas sombras que aguardam sem esperança o momento de vadear o *Akhéron*, morada para sempre perdida... Incapazes, pois, de completar sua morte, e também sem direitos de voltar à vida. – Não sabe de coisa mais atroz.
>
> (Machado, 1980, pp.167/77-8)

Por tal prisma, a um só tempo, a prisão representa o encarceramento corporal e psíquico, traduzindo metaforicamente "a morte em vida". Essa é a punição de todos aqueles que erram no mundo dos vivos, no "mundo exterior". De qualquer modo, além da referência à cultura greco-romana, singularmente em *Sol subterrâneo* e nos *Prodígios*, o aprisionamento é simbólico, sobretudo em função da metafórica deformação do referencial humano – em outro tópico, retomaremos tal aspecto. Nesse caso, podemos dizer que o sentimento de vazio ou de perda, representados por esses dois protagonistas e analisado pelo narrador, está estritamente correlacionado a um dos mais obscuros mitos da Antiguidade, porque, bem como explica Commelin:

> O deus *Achéron*, tal como o *Styx*, era um rio pelo qual as sombras passavam sem retorno. Em grego, seu nome exprime a Tristeza ou a Aflição [...]. O *Achéron* repousa sobre uma urna escura, da qual saem ondas nebulosas porque seu curso é impetuoso... (Commelin, 2011, pp. 220-1)[181]

Em *Sol subterrâneo*, a leitura alegórica revela que o mito de *Achéron* adquire outros sentidos, uma vez que sua imagem também aparece sobreposta às da prisão moderna e às da coerção psíquica, salientando, até mesmo, os mais eficazes métodos de repressão. Impossível não lembrar aqui das trágicas consequências do Cati. Assim, o que resta aos personagens é uma *vida lesada*. Na cadeia, tal como subjugado à escravidão, o homem é obrigado a renunciar a todos os seus direitos sociais, civis, políticos, culturais e humanistas. Não sem razão, a morte em vida traduz o maior tipo de punição que poderia existir. Mesmo durante o exílio, que demarca a volta

[181] Le dieu l'*Achéron*, comme le *Styx*, était un fleuve que les ombres passaient sans retour. En grec, son nom exprime la Tristesse et l'Affliction [...] *L'Achéron* se repose sur une urne noire, d'où sortent des ondes écumantes, parce que son cours est impétueux... (Commelin, 2011, pp. 220-1)

de ambos os protagonistas a Tessalônica, o medo da perseguição política ainda é expressivo. Dessa maneira, delimitado pelo efeito epopeico do *media res*, o ciclo narrativo se fecha, explicitando o retorno a certas considerações expostas no começo de *Deuses econômicos*. Sob a perspectiva do narrador, nota-se que, nos dois últimos romances da trilogia, a dificuldade do exílio está pautada pela impossibilidade de estabelecer a transformação social, econômica e política, antes disseminada pelos ideais de revolução. Aqui, o exílio não está apenas vinculado à expatriação: com a perda da cidadania, ocorre o isolamento e a deturpação das referências de origens. O degredo é simbólico porque remete à *ruína interior*, sobretudo devido à metafórica deformação do referencial humano, diante da aparente "ausência das divindades". É por isso que, na passagem de *Sol subterrâneo* para *Prodígios*, o ritmo da narrativa se torna cada vez mais lento, sublinhando a "inércia" e "apatia" daqueles que vagam pelas histórias – muito semelhante ao que está representado em *O louco do Cati*, *Desolação* e em *Passos perdidos*.

III.

Nos *Prodígios*, sob os efeitos das "ruínas da solidão", causadas pela coerção política, uma das mensagens que a obra passa é que somente o Amor Incondicional os ajudaria a superar todas as agruras do encarceramento, trazendo-lhes "a grande revolução deflagrada no seu íntimo" (Machado, 1980, p. 136). Conforme o pontuado, o problema é que essa junção entre Amor, desilusão e revolução, assim como apresentada em *Nuanças*, mais uma vez fornece um tom, no mínimo, paradoxal às obras. Talvez seja por isso que boa parte da crítica de Dyonelio, com razão, vê esses dois romances a partir de outro patamar em que estão as obras-primas do autor gaúcho[182]. Mas, analisando por outro ângulo tal problemática de *Prodígios*, destaca-se que Tarsita, a mulher por quem Lúcio Sílvio se apaixona em apenas um dia, em sua primeira viagem a Tessalônica, muda completamente a sua vida. Por seu turno, o filósofo Evandro deixa-se dominar pelos encantos de Briséis – mesmo nome de uma das marcantes personagens de Homero. O narrador explica-nos que o filósofo Evandro está abalado por um estranho sentimento e, assim,

[182] Vide, por exemplo, o comentário em que Léo Gilson Ribeiro faz de *Os prodígios*, em seu artigo intitulado: "Os prodígios de Dyonelio. Bem longe de suas obras-primas". In: *Jornal da tarde*, 13/09/1980 [Crítica].

> surpreende-se muita vez pensando em Briséis. Influenciado por alguém? Por Zena sobretudo? *Por uma passagem de Homero*? Tolices; nem a conhece. Não a *viu* carpindo a morte de Pátroclo: mas pelos olhos encantados do poeta, que encontrou nela o mesmo ouro de Afrodite. E foi essa *a imagem que Evandro criou – e amou*! Tal qual Pigmalião: quebrando seu celibato, ao casar, sob a proteção de Afrodite mesmo, com a estátua da virgem que esculpiu em marfim (idem, ibidem, p. 59, grifo nosso)
>
> Sua ausência – já conta sua viagem para um prazo curto – dará um fim ao que, a rigor, ainda não tem corpo. Não se ama sem a pessoa amada: e essa só existe na abstração. Caso tenha já composto uma imagem, é amá-la então no silêncio do sonho [...]. Receio? Sim. Receio de perdê-la. Mas como, se ele não a possui?... Perder o que não tem! Tem: na idealização. E não abrirá mão desse bem, senão na absoluta certeza de obter a realidade que o sonho lhe prometeu (idem, ibidem, pp. 73/82)
>
> Nessa altura o sublime encontrou seu sinônimo: é o amor, – que metamorfoseou o que ainda pudesse substituir de chocante nos nossos instintos, purificando-o (idem, ibidem, p. 116)

Ainda sem conhecer Briséis, Evandro passa a imaginá-la e a identificá-la, entre outras coisas, com o ambiente ao redor de si. Em seu subconsciente, ele transforma a mulher de seus sonhos pela força do "muito imaginar", através da recriação, tal como fizera na mitologia greco-romana Pigmalião[183]. Até certo ponto da história, a personagem amada por Evandro não tem uma identidade uniforme ou completamente nítida: nem ele e muito menos o leitor a conhecem.

A magia se dá nesse ponto, pois, a partir da recorrente idealização que o filósofo sofista faz da figura de Briséis, inúmeras imagens evocadas por seus pensamentos tendem a atrair, *in aeternum*, outras novas imagens: como, por exemplo, as figuras das passagens poéticas de Homero. Apenas a imaginação do ente amado aproxima o distante casal. Não conhecendo a pessoa desejada, um jogo de identificações tende a ser instaurado ininterruptamente, semelhante ao deslocamento da própria linguagem: que "sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último" (Gagnebin, 2009, p. 38). A concepção de Amor é remetida ao platonismo, configurado pela procura de um intenso tom de poeticidade. Em sua psiquê ainda abalada, Evandro recria tanto a ideia de um mundo melhor, quanto a figura de Briséis, como se, a partir da invenção ou reinvenção do Amor, a um só tempo ele pudesse consertar as contradições do próprio mundo, remodelando-o sob outras capas de ilusão. Ainda assim, é impossível esquecer o que foram os sofrimentos da prisão.

[183] Para a história de Pigmalião, vide, por exemplo, Commelin, (2011, p. 408).

Por outro lado, vê-se que essas características, embora muito bem trabalhadas esteticamente, estão muito próximas das técnicas folhetinescas, retirando, assim como no caso de *Nuanças*, parte do cunho crítico-alegórico da trilogia dyoneliana. Demais, em *Prodígios*, bem como ocorre em outros livros do escritor, a configuração dada ao tema do Amor visa à *libertação*, ao mesmo tempo em que apresenta um ambiente onde a melancolia é salutar. O narrador observa que, com efeito, "a verdade é que a excessiva Razão fatiga. Os gregos inventariam o mundo e já deram dele uma pintura aceitável" (Machado, 1981, p. 250). Assim, nota-se que a racionalidade e a crítica às instituições religiosas e políticas tendem a se afastar do universo ficcional, e, assim como prevê o misterioso percurso de Ascalon, o inexplicável adquire destaque.

Tal como vimos, em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, nessa trilogia a focalização do sujeito da enunciação também se estabelece em torno de certa *impotência política*, isto é, constituída em volta da incisiva decepção em volta da *não concretização* do sonho revolucionário. Possivelmente seja por esse motivo que haja uma mudança brusca no desenvolvimento de todas essas narrativas. Mas, assim como sustenta Antônio Hohlfeldt (1987, p. 27), ao incluir o tema do Amor em suas obras literárias, conforme também está representado em *Nuanças*, em Prodígios é possível identificar uma crítica ao Partido Comunista, isto é, um questionamento a respeito da transformação de seus ideais revolucionários: em ideologias políticas que visassem tão-somente ao lucro, ao poder, à exploração econômica, compactuando ou identificando-se, portanto, com "preceitos do capitalismo". Essa contradição pode ser interpretada desde o título do primeiro romance da trilogia.

Nos *Prodígios*, o narrador observa que não é propósito da arte literária representar somente "fatos da realidade": "a verdade da imaginação nunca deixará de ser uma mentira. Está aí, aliás, toda essa *realidade* que só a Arte é capaz de proporcionar. Pode-se *viver*, com o autor, uma realidade fictícia, – que é o que ele espera do seu leitor: não se sofrerá sequer metade da comoção que nos desperta o misterioso sentido da vida" (Machado, 1981, p. 163). Por mais que o fictício se apresente sob a camuflagem da "mentira criativa", para o irônico e perspicaz narrador, a Arte não conseguiria se expressar da mesma maneira que a vida, mas, reciprocamente, ele afirma que a experiência proporcionada pela Arte poderia ser tão intensa quanto aquela que é oferecida pela vida. Esse aparente paradoxo seria fundamentado pela *mágica* que a Arte é capaz de configurar por intermédio da "mentira da ficção". Isso ocorre justamente porque "os romances

mentem – não podem fazer outra coisa –, porém essa é só uma parte da história. A outra é que, mentindo, expressam uma curiosa verdade, que somente pode expressar escondida, disfarçada do que não é" (Llosa, 2004: 16). No entanto, a partir da leitura alegórica, percebe-se que na trilogia dyoneliana a verdade das mentiras não deixa de sublinhar a própria *desilusão*, constituída no bojo do próprio universo artístico que, na verdade, se afasta do conceito de crítica política e literária, para, ao mesmo tempo, questionar a mudança dos ideais partidários do PC.

IV.

Em vez de o responsável pela emissão narrativa apresentar a Antiguidade Clássica com todo o tom sublime de seus mitos e seus ritos maravilhosos, valorizando a beleza e os enigmas de um contexto espiritual "muito mais rico" do que o da nossa "pobre contemporaneidade", o que reina sobre o mundo ficcional de grande parte da trilogia são as "divindades" que valorizam o obscuro, a contradição e a impossibilidade de concretizar os sonhos – com toda a sua carga do "simbolismo do desencantamento": que também poderia ser considerada como sinônimo "da trágica e secular submissão e aniquilação do humano". E aqui também talvez não existam frestas de libertação ou de redenção, porém só até determinado ponto das peripécias: mesmo que, em alguns momentos, as divindades apenas observem de longe a trajetória dos personagens e o simbolismo mágico-religioso se torne aparentemente distante, vazio e sem luminosidade. Lembrando que, aqui, ao contrário do que está problematizado em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, os deuses ou deus ainda fazem parte do universo diegético.

Assim, o sujeito da enunciação de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* focaliza a mitologia, mas com nossa análise, nota-se que ela é transposta para um ambiente *paradoxal*, repleto de conflitos, além de transformar também a magnificência que permeava a Antiguidade em um emblema fundador do "autoritarismo" e da dominação econômica "imperialista" ou "capitalista": aspectos primordiais de algumas vertentes do sistema monetário moderno, as quais almejam mistificar o consumismo, até o momento em que a sua perspicaz e sedutora força domine todo o "aparelho psíquico" da sociedade. Isso também explicaria o porquê da escolha do título da primeira obra da trilogia e o porquê de tal anacronismo como recurso técnico-literário. Isso estaria relacionado, sobretudo, a uma parte do próprio método poético dyoneliano, pois, em meio às discrepâncias do "Antigo Império" ou da repressão "ditatorial moderna", sem dúvida, lidas em conjunto, essas três composições transmitem uma mensagem que enfatiza a necessidade do resgate da arte fundamentada no poder da ação e da transformação.

Em síntese, sobretudo em *Deuses econômicos* e em *Sol subterrâneo*, há uma crítica a certo conceito artístico que valorizaria apenas uma "contemplação deleitosa", "passiva", "*inativa*", tão-somente composta para "fruição estética[184]". Poderíamos dizer que tensão narrativa e crítica social, política e econômica estão correlacionadas.

Sendo talvez o romance mais questionador da trilogia, *Deuses econômicos* problematiza a desmistificação desse ambiente que, antes, era tão repleto de fantasia, mistérios e ilusões. E, em outro nível significativo, provavelmente exista uma focalização que não deixe de resvalar na própria crise da obra de arte na sociedade contemporânea: trata-se do confronto de um "mundo encantado" *versus* um "mundo técnico, racionalizado e reificado". Os Deuses (que na trilogia rondam tanto a Antiguidade, quanto o mundo moderno) recriam, desmistificam, dessacralizam e deturpam a religião, a mitologia, os ídolos e, até mesmo, as mais tradicionais categorias da arte ou da cultura. Assim sendo, os deuses que pairam sobre essa obra de Dyonelio Machado criticam amplamente a decadência de um sistema em profunda crise, e inclusive uma ideia rígida de instituição da literatura. Nesse sentido, referindo-se à peculiaridade em volta das publicações de Dyonelio, Regina Zilberman destaca que a instituição literária

> é fruto da sociedade, mas não de qualquer sociedade: *foram o capitalismo e a burguesia que transformaram a tradição literária numa instituição a serviço de seus interesses, valendo-se da escola para sua difusão*. Outros meios colaboraram para o processo de institucionalização, institucionalizando-se simultaneamente: *a crítica literária, a academia, a imprensa*. *Estas reforçam a concepção de literatura enquanto Belas Letras, estabelecida pela sociedade burguesa, garantindo sua permanênci*a. E passaram a colocar normas e exigências aos criadores, que eles devem adotar ou não para serem reconhecidos pelo meio e aceitos enquanto artistas[185].

Na esteira das reflexões expostas acima, observa-se que as obras literárias de Dyonelio Machado também podem revelar que, para o autor, as reformas políticas, econômicas e culturais modificariam peculiarmente a maneira de elaboração literária ou a própria estrutura da obra, em especial ao tratar artisticamente dos temas editorial e econômico. Nesse ponto, tem-se um expressivo questionamento à desvalorização de "um modelo tradicional de arte", que não deixaria

---

[184] Para tecer tais reflexões, recorremos ao conceito de mímesis de Adorno e Horkheimer, elaborado no livro *Dialética do esclarecimento*, sobretudo no capítulo a respeito da *Odisseia*: "Ulisses ou Mito e Esclarecimento" (1985, p. 53-80). Para mais detalhes, vide também o trabalho de Jeanne Marie Gagnebin: "Do conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin" (2005, pp. 79-103).

[185] Apresentação à dissertação de Maria Z. Grawunder (1977, p. 94)

de ser imposta por certas vertentes da instituição literária. Contudo, de forma alguma, isso quer dizer que o escritor gaúcho fosse reacionário ou menosprezasse outras produções artístico-culturais. A partir de tal enfoque, as próprias palavras do autor d'*O louco do Cati* são esclarecedoras:

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

Ao referir-se aos contextos ditatoriais em que suas obras foram publicadas, Dyonelio observa que o autor dependia da editora[186], mas só que, devido ao controle do estado de exceção, ambos eram obrigados a seguir algumas normas ditatorialmente preestabelecidas, que, sem dúvida, abalavam completamente a composição de um livro, bem como certos aspectos da tradição literária. No entanto, só aparentemente Dyonelio separa a "censura" dos "institutos dos livros". Pois ele sabia que a ditadura tinha sido planejada pelo Exército com o consentimento de uma parte da elite brasileira. Por assim dizer, no trecho supracitado, o *poder* deve ser entendido em sentido amplo: refere-se tanto às instâncias políticas quanto às econômicas, além de sublinhar as inúmeras dificuldades de elaborar uma produção que ainda possa ser considerada como "arte autêntica", isto é, que não seja elaborada sob a "reedição da censura" ou das "instituições literárias", igualmente controladas pelo estado de exceção.

Em outros termos, dependendo das escolhas políticas ou ideológicas de um autor, a literatura composta por ele "correrá perigo", ou seja, será ou não condenada pelos representantes do poder, muitos dos quais faziam parte dos mais altos escalões da política e da intelectualidade nacional: donos de editoras, de jornais, de canais televisivos ou de escolas e universidades renomadas. Para além das normas da censura, Dyonelio também sabia que as leis do mercado editorial, regidas pelas necessidades de venda, ditavam a maneira como certos autores deviam

[186] Nesse contexto, para outros detalhes sobre a relação entre censura, literatura, o papel do escritor e a necessidade de publicação, vide os textos: "Conditions de l'écrivain" (1976), de Victor Serge; e "De l'usage des catégories de droite et de gauche dans le champ littéraire" (2001), de Gisèle Sapiro. Além desses, conferir também o que Sartre diz no seu livro *Qu'est-ce que la littérature*?, 2008, p. 120. Tais textos fornecem ótimos exemplos de como um escritor deve escrever e enfrentar as consequências políticas, estabelecidas num contexto ditatorial ou em que o valor econômico em torno de uma obra vale mais do que o seu valor literário.

escrever seus livros e, até mesmo, manipulavam seu pensamento. Assim, o antigo valor simbólico, naturalmente intrínseco à literatura, passou a representar o simples e opaco *valor de venda*. E, por parte da crítica, decidir se um compositor era "bom" ou "não" tornou-se muito difícil, embora continuassem os concursos literários, entre outros métodos que tendiam a avaliar o "valor" de um romance, de um poema, de um livro de contos, etc. Portanto, por meio de uma interpretação alegórica, pode-se dizer que tudo isso também está interligado aos "deuses econômicos" e à "supervisão política"; e, conforme o pontuado no decorrer de nossas explanações, talvez tenha prejudicado a publicação de alguns livros de Dyonelio, que conhecia muito bem essas paradoxais características de sua época e, sobretudo, com a publicação de *Deuses econômicos*, ele não deixaria de questioná-las.

Por exemplo, o título *Deuses econômicos* também pode ser analisado por intermédio desse rico campo entre forças opostas. Bem como pressupõe certa corrente da tradição artística e literária, os nomes das entidades (*deuses)* representam a magia, o enigma ou o mistério, incluindo todo o seu poder de transcendência, tal como sugeriria a aura em torno do antigo culto à obra de arte[187]. Em oposição a isso, já o vocábulo *econômicos* pode traduzir, em meio a outros predicados, a dessublimação ou toda gama de negatividade em volta da exploração do homem; a vitória da "realidade exaurida de significados" sobre o vasto universo simbólico da mitologia; a crise das influências da cultura greco-romana, acentuando a mudança de paradigma da experiência humana, em especial desencadeada a partir das derrotas da Modernidade. Em meio às indagações impostas pelas simbólicas ruínas que visam comunicar algo transcendente, provavelmente outra função das narrativas de Dyonelio é *tentar reuratizar* e criticar a extinção deste velho mundo pleno de fantasias e desilusões, retirando-o dos "próprios escombros do esquecimento", mas do mesmo modo representando as suas principais propriedades: com todos os seus aspectos "sublimes" ou "dessacralizados[188]".

---

[187] Nota-se que, em princípio, "(aura e auréola) indicam um procedimento universal de valorização sagrada ou sobrenatural de um personagem: a aura designa a luz em torno da cabeça dos seres dotados de força divina, sendo que a luz é sempre um índice de sacralização" (Palhares, 2006, p. 13). Claro que Walter Benjamin se apropria deste conceito, reformulando-o para o contexto da reprodutibilidade técnica, ocorrida desde a segunda metade do século XIX até meados do XX. Para mais detalhes, consultar: "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (Primeira versão). In: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Bras. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

[188] Em *Deuses econômicos*, um dos santuários de Roma, depois da catástrofe, apesar de não ter sido destruído, já não servia mais para os rituais religiosos, pois o local passou a ser usado para fins meramente administrativos. Cf., por exemplo: *Sol Subterrâneo* (1981, p. 78).

Esses aspectos também exemplificam como, na poética dyoneliana, a experiência política e pessoal está, de forma muito especial, intrínseca à criação literária. Não obstante, não se trata simplesmente de um diálogo que poderia ser considerado como "mecânico" – por ser instituído indistintamente entre os textos e contextos em que os romances de Dyonelio foram publicados. Pelo contrário, além da crítica de cunho político, trata-se também de uma reinvenção de trechos da "própria história do autor", transformados em "microscópicos signos da vida".

Conforme o sublinhado, a partir da leitura de *Deuses econômicos*, de *Sol subterrâneo* e de *Prodígios*, podemos identificar o seguinte campo de oposição: o valor cultural e simbólico *versus* o Capital econômico; o poder espiritual confrontado aos poderes político e cultural[189]; "escritores dominados" em face dos "escritores dominantes"; a notoriedade literária sobreposta à consagração pelas vendas, visando o sucesso nas livrarias, as possíveis reedições dos mais vendidos; a massa explorada deparada com os representantes da "alta cultura". Assim, mesmo representada de forma diferente, a volta ao longínquo passado ajuda-nos a compreender melhor essas contradições da própria contemporaneidade do autor ou do contexto histórico em que suas narrativas foram compostas, bem como a ressignificação do simbólico, do literário, estabelecida a partir da "era do esquecimento". Aos poucos, a análise alegórica vai se compondo, modificando-se, e, mesmo que ela adquire novas e diferentes formas, ela reestabelece e refortalece a crítica às formas de opressão ou da censura, quer seja contra a moderna instituição literária, quer seja contra o antigo imperialismo, ou, enfim, contra o regime ditatorial do século XX.

Tendo aprofundado a análise da focalização narrativa da trilogia, especialmente seu peculiar traço que tende a desdobrar o ponto de vista que perscruta as contradições do universo ficcional (expandindo a representação do mundo antigo para o século XX – contexto em que *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* foram elaborados –, demarcando, por conseguinte, textos e subtextos), agora temos condições de examinar melhor os detalhes em torno da crítica política, econômica e ditatorial, instituída por quatro personagens-intérpretes dessa trilogia. Em seguida, examinaremos a maneira pela qual é constituída, sob outro viés, certa poética do cárcere.

[189] Isto é, o poder que tende a manipular a cultura para outros fins que, a princípio, não estariam a ela vinculados.

ESCRAVIDÃO ANTIGA E IMPERIALISMO MODERNO

Intérpretes do "Império antigo" e críticos da "sociedade capitalista moderna"

Vere tu es Deus absconditus[190]

(Pascal, *Pensamentos*)

> *Il vaut mieux reconnaître comme une richesse la nécessité de l'**anachronisme**: elle semble interne aux objets mêmes – les images – dont nous tentons de faire l'histoire. L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images.* (Didi-Huberman, *Devant le temps*)

> *É pelos deuses que juras? Em princípio, deuses para mim, não é moeda de curso legal.*
> *Até a escravidão existe por causa da riqueza. Olhe minha situação. Eu me tornei escravo por culpa do dinheiro; antes era um homem livre!*
>
> (Aristófanes, *Ploutos ou um deus chamado dinheiro*)

> *As riquezas servem ao sábio, enquanto comandam o louco. O sábio não permite nada às riquezas; elas, a ti, tudo permitem. Tu, como se a ti tivesse garantida posse eterna, ficas preso a ela como se fosse um vínculo habitual. O sábio pensa na pobreza justamente quando está instalado na riqueza.*
>
> (Sêneca, *Da felicidade*)

3.1. *In hoc signo vinces*[191]

Com base na análise dos temas da escravidão e da crise econômica, entre outras constatações, *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* configuram um ambiente que também está firmado num paradoxo. Embora o imperador admita a hegemonia da livre circulação monetária, priorizando todos os benefícios sustentados pelo desenvolvimento socioeconômico e sociocultural, o que se sobressai é a ambição imperial, sobretudo baseada na conquista estabelecida *em níveis de* exploração. Em todo caso, ao apontar o confronto econômico, político e religioso do imperialismo neroniano, é possível acentuar ainda mais o referido diálogo que essa trilogia de Dyonelio Machado mantém com o contexto em que foi escrita. Nesse sentido, enfatiza-se que o golpe de 1964 "vinha se gestando havia dois anos. Poderosos grupos econômicos não aceitavam mudanças que implicassem a perda dos seus privilégios. As reformas poderiam alterar o eixo econômico, abalando a aliança das burguesias industrial e financeira com o capital estrangeiro. Então, os mais poderosos grupos econômicos do Brasil financiaram o

[190] "Em verdade, tu és um Deus escondido".

[191] "Com este signo vencerás".

golpe" (Chiavenato, 2004, p. 73). A partir da leitura alegórica, nota-se que os romances em pauta problematizam, em sua estrutura, de forma muito peculiar, o impasse contextual-ideológico entre os grupos mais poderosos da economia. Em outros termos, mesmo que não sejam retomadas literalmente, é possível identificar as ideologias dos comunistas e dos adeptos da Aliança Nacional Libertadora (ANL), por exemplo – que eram simpatizantes da reforma política, econômica e cultural, defendendo, para tanto, a revolução.

Sobretudo *Deuses econômicos* destaca um mundo em que as normas passam a ser regidas especialmente pelo dinheiro. Assim, mesmo que a "*fé*" seja criticamente transformada no referido tipo de *Luta* política, a liberdade torna-se difícil de ser conquistada, uma vez que, em meio a outros aspectos, a exploração fundada no intenso trabalho escravo ainda não tinha deixado de ser o principal modo de produção econômica. Por essa razão, apenas a partir da insurreição seria possível criar uma sociedade livre e igualitária, acabando consequentemente com o sistema "imperialista de dominação". Na trilogia de Dyonelio, os deuses econômicos são representados de maneira *sui generis*, de modo a estabelecer, não só um diálogo com a Antiguidade, mas também recriando, ficcional e criticamente, alguns de seus aspectos mais íntimos.

No livro intitulado *Devant le temps:* histoire de l'art et anachronisme des images (*Em face do tempo*: história da arte e anacronismos das imagens), o filósofo francês Georges Didi-Huberman observa que, a partir das reminiscências eclodidas no presente, podemos retirar o maior número de significações diante de várias imagens, por mais longínquas que elas estejam, do passado. A partir de tal ponto de vista, o filósofo francês ressalta que

> Diante de uma imagem – por mais antiga que ela seja – o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente, mais contemporânea que ela seja –, o passado ao mesmo tempo jamais cessa de se reconfigurar, pois esta imagem somente se torna pensável [ou ela dá o que pensar] a partir de uma construção da memória [...]. Diante de uma imagem, enfim, humildemente temos que reconhecer que provavelmente ela nos sobreviverá [isto é, nos ultrapassará no tempo e no espaço], que somos diante dela o elemento frágil, de passagem e que ela é diante de nós o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente a imagem tem mais memória e mais futuro que 'aquele que a olha' [que a admira]. (Didi-Huberman, 2005, p. 10)[192]

[192] « Devant une image – si ancienne soit-elle – le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du 'spécialiste'. Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise. Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde » (Didi-Huberman, 2005, p. 10)

Estas observações de Didi-Huberman são essenciais para o nosso trabalho, porque, elas também permitem ampliar a análise, ao considerar a analogia entre as imagens e formas discursivas, não só restritas a um contexto determinado, como no caso da Antiguidade, mas ampliando-as para várias questões atinentes no período em que Machado publicou sua trilogia. Assim compreendidas, as imagens não só seriam analisadas no *passado*: resgatando o ponto de vista do momento em que foram criadas, mas elas passariam a representar traços que as impulsionariam para o *presente*, marcado pelo momento da enunciação. E, ao passo que o intérprete e o expectador estão presos a uma temporalidade e a um lugar específicos, as imagens sempre expressarão uma força atual. Portanto, trata-se de uma outra forma de repensar o anacronismo, valorizando a relação entre espaço, imagem e memória, mas coordenada, sobretudo, pela função do *tempo*. Embora não retomemos aqui explicitamente essas ideias, elas também pautam teoricamente o presente estudo.

Como exemplo de tal aproximação, entre tempo passado e tempo presente, sugerida por Didi-Huberman, nota-se que alguns teóricos examinaram a relação entre os sistemas escravocratas antigos e modernos, principalmente, valendo-se das teorias marxistas. Não sem motivo, conforme sugerimos anteriormente, fundamentada nos princípios de guerra e no sistema de tributação, a romanização poderia ter muitas afinidades com certa política imperialista moderna[193]. Ainda que, em determinadas circunstâncias, ambos os discursos prometam benefícios para os povos conquistados, o que realmente pretendem é expandir a sua dominação, muitas vezes camuflada sob "as máscaras da civilização".

Bem que, em *Deus econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, seja possível detectar alguns traços do anacronismo, é importante observar que, por exemplo, entre os conceitos antigo e moderno de imperialismo existem distinções específicas, mesmo que alguns teóricos sobre assunto tentem demonstrar certos traços comuns entre eles. Como lembra Eugene D. Genovese (1969, pp. 47-8), desde sua versão mais preliminar, ininterruptamente o capitalismo estabeleceu uma relação com o imperialismo. Por muito tempo, a antiga ascensão econômica da Europa sempre dependeu da exploração de outros povos. Sob tal perspectiva, a conquista das colônias do "novo mundo" foi um dos exemplos desta acepção moderna de "desenvolvimento econômico".

[193] Claro que não se trata de um retorno do imperialismo antigo, *stricto sensu*, tal como era sistematizado. Mas existem algumas afinidades, mesmo que imperceptíveis à primeira vista, entre os dois métodos de exploração econômica.

Só que, sobretudo, no começo do século XX, o capitalismo conseguiu passar por novos processos de transformação, manifestando até mesmo um poder capaz de difundir certos mecanismos que foram fundamentais para estabelecer inovadores meios de exploração social e psíquica.

A Primeira Guerra Mundial (1914-18) foi considerada por muitos historiadores como uma batalha imperialista, voltada principalmente para as conquistas econômicas e territoriais. De qualquer maneira, naquela época, o que estava no centro da discursão era a divisão do mundo entre grupos ou potências capitalistas e seu domínio dos países mais pobres. Assim, transformando-os em meras colônias de exploração. Até mesmo a estranha, mas importante, acepção de que o imperialismo tornou-se uma evolução natural do capitalismo passou a ser uma das questões mais debatidas por uma "classe comunista da esquerda[194]", que, de seu lado, pretendia criticar e revelar as contradições de tal sistema monetário e político. As disputas armamentistas e tecnológicas transformaram-se em símbolos do poder e, por consequência, da influência que certos líderes desse mecanismo mantinham sobre o mundo, em especial visando à "necessária dizimação social" das populações mais desprovidas de recursos econômicos. Nota-se que reconhecer parte das transformações da história do poder é fundamental para a análise da trilogia de Dyonelio.

Foi o trabalho precursor de J. A. Hobson, intitulado *O imperialismo*[195] (1902), o responsável por inaugurar uma das premissas-chave que passaria a vigorar no decorrer do século XX. Este autor foi capaz de detectar um vínculo que unia o velho processo imperialista e a consequente ideia de livre comércio a um esquema moderno de capitalismo de cunho monopolista e dominador. Hobson também identificou uma particularidade interessante entre a incipiente doutrina cristã da época do Principado de Nero e o imperialismo moderno, ao destacar que "o cristianismo, que obteve solidamente terreno em algumas federações imperiais, onde cada uma delas possuía uma série de colônias não civilizadas e de países dependentes, aparece para muitos como o desenvolvimento lógico de certas tendências modernas; desenvolvimento este que daria mais esperança à permanência de uma *paz duradoura* sob a base sólida de uma espécie de interimperialismo" (Apud Lênin, 1916, p. 49, grifo nosso). Portanto, J. A. Hobson não deixou de reconhecer, em suas pesquisas, que determinados traços históricos do cristianismo primitivo

[194] Cf., por exemplo, o livro *L'impérialisme, stade suprême du capitalisme* (1916), de Lênin.

[195] Para mais detalhes sobre o assunto, vide, por exemplo, Löwy, Michel e Renault, Emmanuel. « Vocabulaire de Marx ». In: *Le monde*: Hors-série Karl Marx, p.116, 2011.

estavam paradoxalmente vinculados a um imperialismo de cunho internacional, também em virtude de seu aspecto que tendia a *unir* todas as nações: seja por meio de motivos religiosos, seja por intermédio de causas econômicas.

Considerando as diferenças discursivas, dadas em outro patamar significativo, essa especificidade do cristianismo também é discutida a partir de uma observação que Ascalon faz para os personagens Judas Nabateu, Soêmio e Lúcio Sílvio – transformando o Reino do céu em Império terrestre e fornecendo-lhe uma particularidade cuja característica principal é a universalidade, interligada aos "deuses econômicos" que assolam o universo ficcional:

> *Inicialmente, eu devo confessar – prossegue, dirigindo-se a Judas Nabateu – que a doutrina de Paulo de Tarso é mais universal, mais católica do que a de Moisés. Ela não se reduz a uma nação*. Abraça Judeus, Gregos, Romanos, quiçá os Bárbaros. Naturalmente, os Judeus foram os primeiros chamados. Mas isso não lhes confere nenhuma preeminência no Reino do céu, – que só conquista pela inscrição no partido de Cristo. Ou quem sabe – acrescenta, consultando Soêmio com um ar irônico – se não resumo bem o evangelho paulino? Aliás – faz ele, antecipando-se a qualquer reposta – como incrédulo, eu não tenho grandes compromissos com a Verdade (Machado, 1976, p. 146)

Retornando às teorias sobre o imperialismo moderno, é necessário dizer que foi Rosa Luxemburgo que avaliou, em 1903, minuciosamente o aspecto de expansão colonialista e imperialista, o qual almejava subjugar outras economias consideradas inferiores, ainda pré-capitalistas, a um sistema monetário mais avançado. Nesse sentido, em sua análise, Luxemburgo reavaliou certas mudanças que fizeram com que a antiga economia, acoplada ao colonialismo-imperialista, se transformasse até obter aspectos de um cunho capitalista-imperialista.

De qualquer forma, foi Lênin que reconheceu algumas das mais importantes evoluções econômicas do capitalismo, ao publicar, em 1916, um texto essencial sobre o assunto: *O Imperialismo, estado supremo do capitalismo*, que serviria posteriormente de fundamento teórico para a reformulação de determinadas doutrinas marxistas ou comunistas. Talvez a mais incisiva tese apresentada nesse livro passe pela constatação de que: "o imperialismo é o capitalismo transmutado num estado de desenvolvimento pleno, onde é firmada a dominação dos monopólios e do capital financeiro; onde a exportação dos capitais adquire uma importância de primeiro grau; onde a partilha do mundo começa entre os *trusts* internacionais e onde, por fim, se destaca a divisão de todo o território do globo entre os maiores países capitalista" (Lênin, 1916, p. 37). Portanto, esses autores tem um objeto de análise comum: descobrir como o imperialismo,

também exemplificado pelas conquistas marítimas da Idade Média e da Era Moderna, foi transformado em uma teoria econômica que defendesse o comércio universal, sem fronteiras, a fim de explorar financeiramente os países de terceiro mundo que, embora fossem considerados mais pobres, tinham um mercado em potencial e ofereciam mão de obra barata.

Ao analisar a relação intertextual que *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* mantêm com determinadas obras da Antiguidade greco-romana, entre outras características, observa-se que já o título do primeiro romance da trilogia faz menção a Ploutos, que, em uma das célebres peças de Aristófanes (455 a.C / 375 a.C.), representa o deus do dinheiro. Nesta última produção, por causa da extrema ambição dos humanos e da cobiça das divindades do Olimpo, Zeus decidiu cegar Ploutos, fazendo com que ele não distinguisse mais os seres maus dos bons e, assim, não soubesse a quem exatamente favorecer. A consequência de tudo isso foi que as pessoas honestas e íntegras não podiam ascender social e economicamente, enquanto os corruptos e exploradores ficavam cada vez mais abastados. Por isso, depois de curado pelos homens, Ploutos se viu obrigado a remediar tal situação, beneficiando também os mais pobres. No entanto, muitos deixaram de dar as oferendas a outras divindades e os santuários ficaram completamente vazios, já que ninguém mais precisava pedir-lhes nem agradecer-lhes por nada. Até mesmo Hermes, o mensageiro dos deuses, saiu do Olimpo para morar na terra e louvar o deus do dinheiro: que se tornou o mais venerado de todos os entes míticos, despertando, mais uma vez, a ira de Zeus.

Dessa forma, o desregramento das normas sociais, políticas e religiosas aparece ironicamente problematizado, ofuscando por excelência o universo mitológico, poético e religioso da Antiguidade[196]. De seu lado, na trilogia dyoneliana, sobretudo por causa das relações econômicas, há peculiarmente a tentativa de acentuar a separação entre classes sociais e a veneração aos deuses do dinheiro, por vezes deixando, em segundo plano, outras figuras divinas: sejam as do paganismo, sejam as do cristianismo. Um bom exemplo disso é apresentado pela sentença do personagem Pedânio, ao sustentar criticamente que, por mais que tenha poderes e feito prodígios, Cristo Jesus

[196] Tal como ocorre na trilogia dyoneliana, o texto de Aristófanes não só representa o egoísmo do *homo economicus*, mas também reconhece que talvez seja possível construir uma sociedade em que justiça e liberdade possam vigorar.

> não *é um deus verdadeiro*. *O verdadeiro deus – pontifica Pedânio – está sempre do lado dos que triunfam*. *A felicidade e a riqueza* é tudo quanto o crente lhe pede e tudo o que ele tem a obrigação de lhe dar: a prosperidade individual e coletiva é a única prova da proteção divina. Entre todos os homens, só há um verdadeiramente piedoso: *o rico. Só ele é o eleito de deus*. (Machado, 1976, pp. 34-35, grifos nossos)

Nesse trecho, num primeiro nível de interpretação, o embate entre o "deus dos cristãos" e o "deus da riqueza" equivale tanto ao impasse político entre as inúmeras instâncias governamentais do Principado (visando à sua permanência no poder) e à revolução pregada pelo cristianismo, quanto ao confronto entre o politeísmo *versus* o monoteísmo. Por outro lado, a partir do exame alegórico, tal peculiaridade também poderia aludir às guerras econômicas entre os poderosos "deuses do capitalismo moderno", como, por exemplo, os países e as indústrias que dominaram ou ainda dominam os modernos *trusts* comerciais.

O título de "deus dos pobres" é conferido a Jesus Cristo, porque ele aparece como alguém que é capaz de universalizar a religião, na medida em que prega a humildade, sobretudo defendendo o desapego ao dinheiro ou aos bens materiais. Mas também sua figura é dessacralizada, visto que passa a significar o "deus do dinheiro e da cobiça" (no sentido moderno de sua acepção). Se o Império romano fosse vencido, consequentemente, todos aqueles que tivessem sido beneficiados por suas conquistas estariam derrotados. Por outro lado, se os partidários de Jesus instaurassem uma nova ordem social, política, cultural e religiosa, além de adquirirem a liberdade de culto e de salvarem *o mundo moderno das ruínas*[197], eles acabariam com qualquer tipo de separação entre "as classes", principalmente representando a divisão entre "senhores e escravos[198]". Por isso, antes de qualquer coisa, o mais importante a fazer seria defender um ideal de justiça e de liberdade – tarefa essa que, *pelo menos no campo teórico*, é destinada aos protagonistas Evandro e Lúcio Sílvio, entre outros.

Num segundo nível de leitura, um dos questionamentos presentes em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* torna-se ainda mais expressivo, a partir do momento em que retomam anacronicamente essas questões, tendo como perspectiva o contexto moderno em que foram compostos (1950-1982). Não é sem motivo que, na esteira das promessas em volta de um

[197] Cf. *op. cit*., p. 125.

[198] É importante que fique bem claro que a apreciação alegórica também é uma leitura anacrônica.

ideal de civilização e semelhante ao que ocorre na trilogia, nos romances *Os ratos*[199], *O louco do Cati*, *Desolação* e no conto "Um pobre homem", por exemplo, o que veementemente rege os destinos de alguns dos protagonistas ou o que "realmente governa o mundo ficcional" é *a busca pela sobrevivência ou pelo dinheiro*, tal como se, em determinados momentos das narrativas, nos lugares mais recônditos dessas obras de Dyonelio, existissem entes que se vinculassem aos deuses do "capitalismo", "da condenação humana", "da miséria", "da revolta", etc.

***

Nessa etapa do trabalho, a fim de intensificar o estudo em torno da acepção de *Allegoria in factis*, analisaremos também a maneira como a elaboração artística de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e d'os *Prodígios* nos ajuda a entender, sob um ponto de vista moderno, parte de sua reinvenção ou desmistificação das antigas entidades do Olimpo[200]. Com outras palavras, por meio da análise alegórica, averiguaremos de que forma é estabelecido o impasse "anacrônico e ideológico" entre o antigo deus do dinheiro *versus* o moderno deus do imperialismo capitalista, buscando detectar, nas obras, as semelhanças e diferenças entre eles. Em meio a esse universo repleto de ressignificações, à medida que a trilogia dyoneliana problematiza os embates entre o Império romano e a ascensão do cristianismo, ao mesmo tempo uma moderna crítica *sui generis* contra as incoerências em torno do escravismo ganha destaque. Por assim dizer, ao retornar a perspectiva literária para o passado, a nossa mais importante tarefa, no decorrer deste capítulo, é examinar como *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* são capazes de elevar a concepção de escravidão a diferentes patamares representativos, tecendo uma crítica à intensa exploração comercial que assolou um importante período do século XX.

Nesse sentido, referindo-se principalmente aos *Deuses econômicos*, na apresentação do livro de memórias de Dyonelio Machado, Maria Zenilda Grawunder (1995, p. 28) destaca que suas "personagens discutem problemas religiosos, sociológicos, políticos, literários, de

[199] Como exemplo, n'*Os ratos*, a eterna busca de Naziazeno pelo dinheiro para pagar o leiteiro. Num primeiro nível significativo, este seria *o leitmotiv* deste romance.

[200] Também no sentido de "*desmistificar*" as lendas dos deuses já existentes, demarcando outras "*(re)significações*" ou formas de interpretar. No capítulo intitulado "O embate simbólico: do retorno ao mundo mítico à era do esquecimento", analisamos detalhadamente essas características.

organização do proletariado à reforma agrária e, acima de tudo, a posição do intelectual para tais modificações". Por assim dizer, também com o intuito de aprofundar essa problemática apontada por Grawunder, para a consecução de tal objetivo, além de verificarmos a relação intertextual que esses três romances mantêm com certas produções da Antiguidade, avaliaremos o modo como eles discutem a antiga relação entre senhor, escravo e homem livre, especificamente sob o viés dos personagens Evandro, Sílvio, o agricultor da Lócrida e do Areopagita – considerados, aqui, como intérpretes do "Império".

3. 2. Evandro e a crítica contra o mundo reificado

No primeiro livro da trilogia, em meio aos conflitos religiosos, econômicos e políticos, ao passo que as epístolas do apóstolo São Paulo incentivam os socialmente excluídos à *Luta*, num debate filosófico e político ocorrido na ágora, durante a citada viagem de Sílvio, que também passa pela cidade de Tessalônica, entra em cena o protagonista Evandro. Este é um filósofo sofista que perscruta detalhadamente o "espaço místico e racional", revelando-se um arguto crítico do imperialismo e das contradições em torno da escravidão, e, consequentemente, procurando analisar a divisão do mundo "em classes".

Para tanto, bem como observa o responsável pela emissão narrativa, as diretrizes do pensamento de Evandro sondam, num primeiro momento, "as grandes linhas doutrinárias do Pórtico. Numa certa altura, porém, toma outro rumo, em que ninguém pode reconhecer o fruto pragmático da cultura helenística" (Machado, 1976, p. 70). Não casualmente, as ideias desse protagonista traz em si uma íntima intertextualidade com as obras de Aristóteles, Tácito, Cícero, Aristófanes, Ovídio, entre outros pensadores e literatos da Antiguidade; contudo, a um só tempo, também se remetem a certas teorias da Era Moderna, em especial às de Karl Marx. A análise do discurso crítico desse singular protagonista torna-se fundamental para entender a trilogia de Dyonelio.

Como os antigos, Evandro também visa compreender um dos principais problemas do Império romano, isto é, avaliar como a ordem econômica estaria estritamente vinculada ao regime escravocrata. A partir de tal ponto de vista, em *Deuses econômicos*, no primeiro e mais significativo diálogo entre Sílvio, Heliodoro e Isócrates, o sofista Evandro diz-lhes que:

> Vejam vocês: eu comecei, como simples curioso a estudar a história do nosso país. Que foi que encontrei no nosso passado? Nesse glorioso passado helênico? Claro que não falo dos tempos homéricos, da pré-história. Mas da época da guerra do Peloponeso, das lutas contra o Filipe desta mesma Macedônia, da resistência dramática de Filópemen à frente da liga Acaia. Em tudo isso, só vi um *episódio a mais da luta dos pobres contra os ricos*, *dos ricos contra os pobres*, fenômeno, *como é sabido, que tantas ligações contrai com a economia escravagista*. (Machado, 1976, p. 71, grifo nosso)

Ressalta-se que, embora o filósofo protagonista, nesse momento, ainda não conhecesse profundamente as doutrinas cristãs, de certa maneira seu pensamento aparece a elas relacionado, ao adotar a causa dos pobres e reformulá-la como um combate contra a exploração dos poderosos. Porém, mais do que essa característica, Evandro detecta uma ideologia secular que tende a se firmar por intermédio da intensa opressão econômica, a qual não reconhece nem fronteiras nem identidades culturais. Por essa razão, o sofista cita o pensamento de Tito Lívio, ao mencionar uma famosa sentença que este último pegou emprestada de um grego anônimo: "*No teu país só a riqueza governa. Tudo mais lhe está submetido*" (Machado, 1973, p. 73, grifo nosso). A riqueza torna-se fundamento político e está acima de quaisquer tipos de regras ou de leis, de normas morais, éticas ou religiosas.

Na verdade, só o dinheiro governa o mundo, dominando e despersonalizando a todos; e as guerras só têm um objetivo: o de conquistar a supremacia financeira, ao mesmo tempo em que impõe certos padrões culturais aos derrotados. Ao reformular implícita ou explicitamente determinadas teorias de Aristóteles, nota-se que o pensamento de Evandro está voltado para uma crítica contra a antiga ideologia imperialista, uma vez que problematiza as discrepâncias de sua sociedade, o que igualmente engloba: o questionamento às instituições oficiais, e, de maneira especial, às religiosas. Ao analisar a relação entre as religiões e as guerras, o mestre de Sílvio declara que

> F*oi, indiretamente, a religião que... fomentou [as guerras]*, pondo-se, desde cedo, ao serviço da propriedade privada, razão única, *bastante e declarada da luta entre as classes*. *A religião confundiu sempre, na mesma pessoa, o proprietário e o crente*: aquele que devia cumprir com os sacrifícios rituais e ao mesmo tempo herdar os bens da família. Quem não tinha direito de sacrificar no fogo do lar ou no túmulo os demônios familiares não devia também receber a herança. Assim, ficaram fora dos direitos de sucessão todas as pessoas da família exceto o filho mais velho [...]. *Vocês me vem falar dos freios morais da religião! Ela nunca visou fundamentalmente isso*. *O que ela sempre quis ser foi os sustentáculos da aristocracia, dos senhores de terras*. Em Roma, os tribunos da plebe são os únicos membros do estado que não podem realizar nenhum

> sacrifício aos deuses. Porque representam a grande massa dos sem-terra. Por isso também não são considerados magistrados, no sentido legal da palavra.
>
> *Que foi o advento dos governos dos tiranos*? Uma revolta dos pobres contra os ricos, da plebe contra a aristocracia. [...] *A aristocracia achava-se fundida com a religião e governava em nome dos deuses*. O povo queria um governo próprio, mas não contando no seu seio com famílias sacerdotais, *tinha de banir a religião como instrumento de governo*. Assim nasceu o governo dos tiranos, os quais chegaram ao poder pelo exclusivo voto popular. Foi um governo leigo, em contraposição com o dos aristocratas, que se instituíra por direito divino [...]. *Os ricos contraíam entre si, sob juramento, o compromisso solene de serem sempre os inimigos do povo e de lhe fazerem todo o mal que pudessem*. Essa revelação – ou indiscrição, como quiserem – *está em Aristóteles.*
>
> (Machado, 1976, pp. 73, 74 e 76, grifos nossos)

Aqui, Evandro pontua sua análise, entre outras coisas, reavaliando o conceito de escravidão convencional de Aristóteles. Sabe-se que esta diz respeito à dominação pela guerra e a consequente transformação dos povos vencidos em escravos. No entanto, a crítica do protagonista filósofo ao poder é constituída de modo mais contundente, pois, conquanto ele defenda os mais pobres e questione a dominação imperialista, aproximando-se talvez dos ideais revolucionários do cristianismo, ele também aparece como um questionador dos fundamentos religiosos do "Império". Só que, aqui, por meio da apreciação alegórica, destaca-se uma estratégia política que, igualmente, estaria fundamentada na teoria da luta de classes – vigente no Brasil durante o século XX. Em âmbito internacional, tal conceito teórico foi bastante analisado por vários teóricos que se debruçaram sobre a comparação entre literatura, política e economia, como, por exemplo, Georg Lukács, Lucien Goldmann, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, em meio a muitos outros.

O discurso do protagonista destaca que, manipulada pelos aristocratas, a religião foi a grande incentivadora dos embates políticos entre nações e, além disso, ela continuamente privilegiou seus próprios interesses, controlando os rumos da política imperial. Por outro lado, observa-se que, ao afirmar que o desejo íntimo dos sacerdotes é a obtenção do poder, retira-se toda carga mística e transcendental em torno dos cultos tradicionais, apontando tacitamente para um ente que dominaria as relações interpessoais e ambições humanas, ao submetê-las apenas *ao dinheiro*. Sob tal foco, contata-se que é a religião ou as religiões que escolhem e elegem aquele que administrará o povo; e, declarando o protagonista que o governo está firmado no poder divino, ele quer dizer tão-somente que a tirania é estabelecida em nome das entidades divinas. Assim, nota-se que a configuração dos "deuses econômicos", representados na trilogia de

Dyonelio Machado, fica um pouco mais nítida: eles atingem toda a camada social, sem distinção religiosa, partidária e cultural, com intuito de alterá-la radicalmente. De qualquer modo, talvez a indagação mais expressiva de Evandro provenha de uma de suas teses sobre a extinção do sistema escravocrata, ao vinculá-lo a determinada interpretação econômica da História Universal.

No já mencionado debate com Lúcio Sílvio, com o grego Heliodoro e com Isócrates, perspicazmente Evandro diz que: "mas eu já não encaro o fato [escravatura] *de seu lado humano*. Nem mesmo sob o aspecto filosófico. Outros já o fizeram. Os sofistas cansaram-se de martelar que a natureza não faz escravos. Interessa-me as suas *consequências econômicas*" (Machado, 1976, p. 77, grifos nossos). Por esse ponto de vista, sublinha-se que tal discurso não considera o escravo como um "homem", uma vez que aquele está submetido a um sistema que lhe retira todos seus aspectos de "humanidade", ao ser transformado num "objeto vazio", sem "alma" e sem "vida"; despersonalizando-o inteiramente. E, em outra parte da discussão, esse personagem central defende que é preciso convocar

> "O operariado livre para o trabalho rural ou urbano" e criar, "dessa forma, *relações econômicas entre ricos e pobres*" [...]. "Esse será o primeiro passo para a estabilidade social", uma vez que "o trabalho servil deixou a maioria da população [...] sem função na sociedade, porque [não têm] significação econômica – continua Evandro. – Estes pouco produzem, pouco consomem. O capital está nas mãos dos ricos, o trabalho nas dos escravos".
> Depois da primeira crise social, apenas dominada a insurreição dos servos, Roma se dá pressa em promulgar uma lei que obrigava o proprietário *a empregar um número de trabalhadores livres proporcional ao número de escravos*. Mas essa lei não é cumprida. O escravo não pode ser convocado para o serviço militar como o simples proletário. Para não ficarem desfalcados de braços quando o governo precisa de soldados, o criador, o explorador de minas, o industrialista, o agricultor fecham a porta ao homem livre e não utilizam senão braço escravo.
> Extingam (mas extingam, nada de meias medidas como essa, tão facilmente burlada), extingam completamente a escravatura, convoquem o operariado livre para o trabalho rural ou urbano. Criem, dessa forma, relações econômicas entre ricos e pobres. Esse será o primeiro passo para a estabilidade social. Tal é a minha tese. (Machado, pp. 76-77, grifo nosso)

A priori, ao analisar o discurso do personagem, percebe-se que sua tese exposta em tais trechos parece totalmente humanitária, ao prever um mecanismo monetário mais justo, defender a abolição da escravidão e criticar diretamente o processo de romanização ou de "dominação imperialista". A crítica de Evandro é mordaz, porque, para o Império, abolir a escravatura significaria, entre outras causas, comprometer todo seu sistema financeiro e seu processo de

dominação. Entretanto, ao examinar as concepções de tal intérprete, quais seriam outras consequências econômicas de um antigo regime despótico, cujas riquezas provinham especialmente do escravismo ou da subjugação corporal e psíquica, até mesmo do homem considerado "livre"?

No geral, descobre-se que essa tese aponta para um tipo muito particular de "reificação do mundo", intensificando-se cada vez mais sua perspectiva crítica em torno de uma sociedade onde somente o dinheiro e, em decorrência, os mais ricos prevaleceriam. Identificando-se com as teorias marxistas[201], embora estas sejam estabelecidas em outro patamar significativo e discursivo, o pensamento crítico de Evandro reconhece que, numa comunidade em que os produtos e a mão-de-obra são o que há de mais importante, as relações sociais são transformadas em meios de produção e os homens são reificados, isto é, transmudados em coisas. O valor monetário destas últimas passa a ser estritamente comparado ao preço de trabalho dos homens, bem como o custo de suas relações interpessoais. No sistema econômico identificado por Evandro, não são os indivíduos que controlam as coisas, mas são estas que os dominam, até se confundirem com elas, despersonalizando-os.

Quando perguntado por Heliodoro se sua tese é de cunho humanista, Evandro lhe explica que "ela é revolucionária [...]. Mas não humanitária" (Machado, 1976, p. 77). Se, por um lado, essa premissa questiona o imperialismo de Nero e passa a ser, até mesmo, mais importante do que as questões que deveriam ser defendidas pelo cristianismo; por outro, ela revela um traço de um extremo individualismo social. Isso equivale a dizer que, se Cristo e São Paulo lutaram para a libertação do homem, de forma contraditória, ela não será constituída completamente, uma vez que, por mais que se difunda a necessidade do combate revolucionário, "o deus do dinheiro, da

[201] No capítulo intitulado "Caráter fetichista da mercadoria e seu segredo" (1996, pp. 197-207), do livro primeiro livro de O *Capital*: crítica da economia política, Marx destaca que: "tão logo os homens trabalham uns para os outros de alguma maneira, seu trabalho adquire também uma forma social [...]. O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse quiproquó os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais". Nota-se que, ao destacar a relação entre trabalho, mercadoria e relações interpessoais, Marx conceituou aquilo que ele chamaria de *reificação*.

Por sua vez, ao analisar as teses de Marx sobre o capitalismo, Lucien Goldman constatou que "na sociedade capitalista liberal, as relações entre os homens tinham perdido muito de seu caráter qualitativo e humano para se transformarem em simples relações quantitativas. Além disso, sua essência como relações sociais, e inter-humanas desaparecia da consciência dos homens para reaparecer sob forma reificada como propriedade das coisas" (Goldmann, 1973, p. 23).

ganância ou da ambição vencerá". Aqui, cabe uma pergunta: será que tanto as doutrinas cristãs, quanto as reflexões de Evandro são exemplificadas apenas para apresentar o meio pelo qual a classe considerada inferior poderia aderir à revolução cristã?

Do mesmo modo, ao detectar que, assim que liberto, o escravo perde seu "potencial econômico", averigua-se que, a um só tempo, o discurso do protagonista aproxima-se das concepções teóricas de Aristóteles, visto que, para este último, sem significação para economia, o ex-cativo não representaria nem mesmo um "instrumento útil" ou "puramente de uso[202]". É por isso que Evandro também discute o tráfico humano na Antiguidade:

> O que são esses mercados é fácil de ver apenas por esta cifra: em Delos, os traficantes de escravos desembarcaram uma manhã dez mil desses infelizes e antes da noite não restava mais nenhum no mercado. Todos tinham sido vendidos no espaço de poucas horas. Por que tamanha procura? Porque é necessário canalizar esse rebanho humano para as minas, para as fábricas onde se prepara o pez, para os campos de criação de gado, para as terras de lavoura, para os vinhedos, para os olivais, – onde essa pobre gente, durante o dia, trabalha quase nua e acorrentada, e, à noite, vai enfrentar os pesadelos do sono debaixo da terra nos ergástulos subterrâneos.

E, ainda que em certas ocasiões o homem seja considerado como o pleno "ser político ou o ser econômico de Aristóteles", em outras circunstâncias, esse mesmo ser pensante

> se sente atingido no seu interesse mais profundo – no seu interesse vital – o antigo (bicho), formado grosseiramente [...], apela para o que há de mais *primitivo e grosseiro na sua organização: os instintos*. – A História, na tese de Evandro, é a aplicação, em esfera social, das conclusões a que chegara a ciência no domínio da História da Natureza. Daí o seu encanto e a sua força.
>
> (Machado, 1976, p. 77 e p. 81, grifo nosso)

[202] Para Aristóteles, existem dois tipos de escravidão: a natural e a convencional. Partindo do pressuposto de que certos homens já nascem escravos, a primeira categoria engloba a necessidade de haver instrumentos apropriados para execução do trabalho, sendo que estes são divididos entre animados e inanimados. Em meio a tais elementos, o escravo aparece como um objeto útil, peculiarmente distinguindo-se de outros utensílios, bem como observa Jean Aubonnet (1966, p. 5-6), ao estudar a obra *A política*: "alguns instrumentos servem para a produção, o escravo, por si mesmo, é um instrumento de uso. Como um objeto de propriedade que pertence inteiramente à outra pessoa, o escravo, mesmo sendo um homem, é de seu mestre" ou, com outras palavras, ele é simplesmente um tipo de propriedade ou objeto vazio, ainda que tenha alma. Claro que, em seus escritos, Aristóteles utiliza determinado conceito de subordinação natural, também baseado na autoridade e na obediência, uma vez que "todos os que não têm nada melhor para oferecer do que o uso de seus corpos e de seus membros são condenados pela natureza à escravidão" (Aristóteles, 2006, p. 13). Em suma, se, por um lado, a escravidão natural é constituída pela sua condição inalterável, à qual o escravo está subordinado desde o dia de seu nascimento, de outro, a convencional reitera historicamente um milenar mecanismo de poder, idealizado sob os moldes da conquista pelas guerras e, principalmente, da exploração econômica – o qual não deixa de ser analisado pelo protagonista Evandro.

Em todo caso, se, para Evandro, não é "a natureza que faz escravos", uma vez que todos os homens estiveram e ainda estarão reduzidos aos confins de suas "originais animalidades[203]", a representação dos escravizados seria acentuada com quais características, além das já sublinhadas acima? O protagonista filósofo sabe muito bem que, mesmo se a escravidão terminasse com o tempo e ainda que o cristianismo conquistasse o Império, realizando, assim, o sonho revolucionário de seus adeptos, o relacionamento interpessoal perderia espaço para outro tipo de afinidade, inseparável do *Homo economicus*[204], que age egoisticamente em prol dos seus próprios interesses, atuando indissociavelmente com o *Homo faber*, cuja função é unicamente *produzir* coisas. Demais, ao restringir as relações humanas à fabricação de objetos, ao dinheiro e à subjugação, ambos desestabilizam *par excellence* a pluralidade da natureza mítica, poética e religiosa, a fim de transformar a técnica ou a matéria em símbolos do poder. Sem dúvida, esta é uma das principais elaborações estéticas da trilogia de Dyonelio Machado. Os seus deuses econômicos transformam, não só os escravos em bichos, mas igualmente as relações interpessoais são amplamente reificadas, devido à árdua e constante busca pelo dinheiro.

No contexto de Aristóteles, "o povo não existia. O que hoje é chamado de povo, simplesmente, era considerado como escravo[205]". Excluído do bojo social, nem mesmo se fosse liberto, o ex-escravo não tinha direito ao voto ou de participar de quaisquer tipos de atividades políticas, pois estas eram exclusivamente destinadas aos "homens livres". Enquanto estes criavam ou dispunham das leis, aquele era visto como um objeto, como uma propriedade ou comumente comparado com os animais.

---

[203] Segundo Aristóteles, por ser incapaz de discernir ou valer-se da razão, o cativo é comparado a um animal doméstico: sobretudo por intermédio da força de trabalho que garante a ambos os meios de subsistência (cf. Aristóteles, 2006, pp. 13-4) e, em virtude de sua condição, de continuar vivendo em face da subjugação. Nesse sentido, no discurso aristotélico, enquanto o escravo é caracterizado pela sua robustez corpórea ou sua "inerente inferioridade", o seu amo é descrito com todas as aptidões que lhe permitem uma vida superior. De qualquer maneira, Aristóteles não deixa de constatar que certos homens eram recorrentemente escravizados devido à própria naturalidade com a qual a antiga instituição escravocrata era sistematizada pela sociedade grega (cf., para outros detalhes, Finley, 1991, pp. 123-4). Ressalta-se que o ponto de vista de Evandro é diferente do de Aristóteles, porque aquele considera, até mesmo, o ser político como um "animal".

[204] Sabe-se que o embate entre o *Homo economicus*, o *Homo sapiens*, o *Homo faber* e o *Homo ludens* é milenar. Como observa Edgar Morin (2009, pp. 11-12), apesar das intrincadas definições em torno dessa teoria, em suas relações, está o gérmen daquilo que há muito tempo o homem conhece como barbárie, situando também "esse lado 'demente', produtor de delírio, de desprezo e do que os gregos chamaram de *hybris*, a desmedida".

[205] Esta afirmação é uma tradução do trecho do livro *De l'esclavage moderne* (2009, p. 37), de Félicité Robert de Lamennais.

Já no contexto de Cícero (em que também ocorre parte da focalização literária da trilogia), como de práxis, quando os escravos estavam sob o *dominium* de alguém, perdiam todos os seus vestígios de humanidade. Porém, por causa de uma série de revisões históricas em torno das leis, se chegassem a conquistar a liberdade, imediatamente eles deixariam de ser concebidos como simples utensílios e, ao recuperar a sua humanidade, passariam a ter direito de exercer todas as funções sociais e políticas. Bem como destaca Finley (1991, p. 101), naquele período, o homem livre "era um ser humano inconteste; em Roma, era considerado até mesmo um cidadão... Os libertos... simplesmente desapareciam no conjunto da população em uma ou, no máximo, duas gerações". No entanto, sob a perspectiva de Evandro, tal sistematização aparece totalmente subvertida, porque ele sabia que, independentemente das épocas históricas, quanto mais o discurso oficial se esforçava para parecer humanista ou idôneo, mais ele lutava para sistematizar uma *velada escravidão*.

Ao analisar a relação entre liberdade, escravidão e política, na Antiguidade, entre outras características, nos seus livros *Da república*[206], além de sugerir uma reformulação da concepção aristotélica a respeito da escravidão[207] – assim como faz em outro patamar significativo o protagonista Evandro –, Marco Túlio Cícero observa que "a liberdade... só pode existir verdadeiramente onde o povo exerce a soberania; não pode existir essa liberdade, que é de todos os bens o mais doce, quando não é igual para todos" (Cícero, 1995, p. 29). Semelhante ao que ocorre na trilogia em pauta, para Cícero, somente um povo com efetiva participação social e política seria considerado "livre". Todavia, pensando no pano de fundo da Antiguidade romana, refigurado por Dyonelio Machado em seus três livros, quem desempenhava esse papel apontado por Cícero? Os escravos? As mulheres? Ou a minoria da população, respeitada como *cidadãos legítimos* e, consequentemente, reconhecidos como homens livres?

[206] No contexto em que os livros *Da República* foram elaborados, o Império romano começava a impor o seu modo *sui generis* de se fazer política: o qual era intrínseco à acepção de domínio e à exploração servil. Por consequência, se, por um lado, as teorias de Cícero distanciam-se da escravidão natural conceituada por Aristóteles, por outro, mantêm certa aproximação com a convencional, ao reforçar – de maneira implícita ou explícita – o poder de conquista que o *Imperium romanum* exercia sobre os povos que por ele eram dominados.

[207] A respeito de tais observações, vide, por exemplo, a análise feita por Fábio D. Joly (2004, pp. 99-100), comparando algumas teorias de Aristóteles e Cícero sobre a escravidão.

Ao contrário do personagem filósofo, embora Cícero ache a monarquia um sistema ideal de governo, ele defende a fusão desta com a oligarquia e a democracia[208]. Principalmente porque, além de, em certas ocasiões, o excesso de soberania transformar o rei em um tirano,

> *assim como o poder ilimitado dos grandes leva à queda da aristocracia, a liberdade leva o povo demasiado livre à escravidão*. Os extremos se tocam na própria natureza: na temperatura, na vegetação, no corpo humano, e, sobretudo, na forma de governo. Essa excessiva liberdade logo se transforma em dura escravidão para os povos e para os indivíduos. *Assim, da excessiva liberdade surge o tirano e a mais injusta e dura servilidade*. (Cícero, 1995, pp. 39-40, grifo nosso)

Verifica-se que, sob o ponto de vista do protagonista Evandro, as livres relações econômicas entre libertos, senhores e cativos criam, contraditoriamente, um tipo específico de subjugação. Num primeiro momento, esse aspecto poderia aproximar o pensamento de tal personagem ao da citada assertiva ciceroniana, pois paradoxalmente presume que a excessiva liberdade também escraviza. Mas, segundo Cícero, uma vez que seria conveniente não haver liberdade para todos os homens, fica subentendido que os escravos tornam-se indispensáveis para a sociedade.

Na verdade, Cícero está preocupado em valer-se de seus dons retóricos para tecer "uma apologia do imperialismo romano, cuja prática assimiladora permite integrar os povos vencidos em uma nova comunidade política e moral" (Joly, 2004, p. 100). E, por seu turno, o protagonista Evandro pretende criticar e desestruturar esses mesmo ideais imperialistas, ao constatar que a extrema liberdade condena o homem às "normas do dinheiro" ou aos padrões "monetariamente preestabelecidos". Pois, num universo dominado pelas causas econômicas, sem exceção, todos seriam manipulados pelo dinheiro e submetidos às leis revogadas pelo Principado. Em suma, ao contrário de Cícero, Evandro pretende *desmistificar* as raízes histórias da escravidão e suas modernas transformações.

Nesse sistema do protagonista sofista, para garantir a Soberania de seu poder, não só o dominador está sobreposto a um estado de barbárie, mas todos aqueles que ditam as regras, impõem a força e aniquilam o humano. Assim, sob a perspectiva do narrador, a argumentação retórica de Evandro poderia ser ampliada para toda a humanidade, pois o protagonista "simplifica a História", reduzindo-a "apenas a uma luta por demais primária: a luta pela sobrevivência" (Machado, 1976, p. 80). Conforme o destacado, o conflito entre ricos e pobres, senhores e

[208] Cf. Cícero. *Da República* (1995, p. 40).

escravos, seria uma das causas da revolução, mas ao defender as suas teses, o personagem principal coloca todos no mesmo patamar significativo.

Nesse contexto, ainda que utópicas, as promessas em torno do "Reino do céu" tornam-se imprescindíveis, já que somente a partir delas haveria possibilidade de "salvação". Mas se, de uma parte, um dos objetivos dos cristãos seria o de tornar possíveis estas propostas aqui, na terra, unindo todos pela justiça e igualdade e criando uma sociedade sem classes, na qual não haveria mais a exploração; de outra, verifica-se que a mensagem de Evandro torna-se profundamente *distópica*, pois a partir dela talvez não haja mais esperanças para constituir a revolução. Não é por acaso que esse filósofo sublinha que

> Como reage todo essa gente contra a servidão? Refugiando-se num outro mundo, o mundo que esses místicos dizem existir para além da sua vida de misérias, *onde serão automaticamente corrigidas todas as injustiças sociais, onde prevalecerá o reino da igualdade, isto é, o Reino dos Céus*.
>
> (Machado, 1976, p. 78, grifo nosso)

O ilusório "*Reino"* de Jesus, repleto de prodígios inimagináveis, provavelmente consiga elucidar ceticamente, sob a perspectiva do sofista protagonista, o porquê de a religião ser a única maneira da revolta contra o Principado neroniano, auxiliada pelo singular "salvador e conspirador supremo": *Yeshu Nosri* (Cristo) e pelo apóstolo Paulo. Num primeiro momento, constata-se que a mensagem de Evandro é mais aporética e crítica do que possa parecer[209] *a priori*, pois, nela, também está subentendido que, somente depois da morte, o homem conseguiria libertar-se de seu mundo de desilusão[210].

Ao analisar a decadência do *Imperium*, o ponto de vista de Evandro torna-se ainda mais cruel, no momento em que adverte maliciosamente que a única saída da condição escravocrata, além da total rendição ao sistema econômico, é a abdicação da *racionalidade*. Retomando a figura do *Homo sapiens*, constata-se que outra tese histórica é questionada, pois, à medida que a

---

[209] Cf. *op. cit*., p. 78.

[210] O pensamento desse singular crítico do *Imperium* gira em torno de duas importantes concepções: as quais se tornaram tradicionais, sobretudo na Idade Média e no Renascimento. A primeira, dizia respeito à noção de "felicidade terrestre", que englobava o estudo filosófico das coisas do mundo e os seus benefícios para os homens. Por sua vez, a segunda incluía o conceito de "felicidade celeste", estritamente associado à teologia e à busca pelo conhecimento divino. De qualquer maneira, é necessário frisar que, nos questionamentos que Evandro faz contra as contradições do Império romano, é possível detectar uma reavaliação dessas duas categorias que, por muito tempo, foram inseparáveis da história da religião e da filosofia.

razão aparece abalada, o homem perde o domínio de sua própria *mente*, entregando-se inconscientemente à exploração. Portanto, pela perspectiva da alegoria, o ponto de vista de Evandro aproxima-se cada vez mais de uma análise do capitalismo moderno, até mesmo, remetendo-se implícita e anacronicamente as teorias de Marx sobre a alienação ou a já citada reificação. Nesse sentido, embora seja uma citação extensa, vale a pena pontuar algumas de suas considerações, para enfatizar essa premissa que é contundentemente crítica da trilogia:

> Para uma sociedade de produtores de mercadorias, cuja relação social geral de produção consiste em relacionar-se com seus produtos como mercadorias, portanto como valores, e nessa forma reificada *relacionar mutuamente seus trabalhos privados como trabalho humano igual,* ***o cristianismo***, *com seu culto do homem abstrato, é a forma de religião mais adequada, notadamente em seu desenvolvimento burguês, o protestantismo, o deísmo etc.* Nos modos de produção da velha Ásia e da Antiguidade etc., a transformação do produto em mercadoria, e, portanto, a existência dos homens como produtores de mercadorias, desempenha papel subordinado, que porém se torna tanto mais importante *quanto mais as comunidades entram na fase de declínio*. *Povos propriamente comerciantes só existem nos intermúndios do mundo antigo, como os deuses de Epicuro ou como os judeus nos poros da sociedade polonesa.* Aqueles antigos organismos sociais de produção são extraordinariamente mais simples e transparentes que o organismo burguês, mas eles baseiam-se *na imaturidade do homem individual*, que não se desprendeu do cordão umbilical da ligação natural aos outros do mesmo gênero, ou em relações diretas de domínio e servidão. [...]. O reflexo religioso do mundo real somente pode desaparecer quando as circunstâncias cotidianas, da vida prática, representarem para os homens relações transparentes e racionais entre si e com a natureza. A figura do processo social da vida, isto é, do processo da produção material, apenas se desprenderá do seu místico véu nebuloso *quando, como produto de homens livremente socializados,* ela ficar sob seu controle consciente e planejado. Para tanto, porém, se requer uma base material da sociedade ou uma série de condições materiais de existência, que, por sua vez, são o produto natural de uma evolução histórica longa e penosa.
>
> (Marx, 1996, p. 204, grifos nossos)

Segundo Marx, o cristianismo instiga o culto em torno da figura de um homem abstrato, tal como indivíduos cultuam inexplicavelmente meras "mercadorias". Assim, tem-se um tipo singular de fetichismo pelos objetos de consumo, transformando ou "fetichisando" as relações interpessoais até reificá-las. Marx também não deixa de detectar uma mutação pela qual o cristianismo passou nas sociedades modernas e, portanto, sublinhando sua íntima afinidade com a mentalidade burguesa e econômica. De seu lado, a sua crítica ao comércio na Antiguidade é feita de forma específica, pois Marx observa que, naquele longínquo período, as relações monetárias não eram totalmente desenvolvidas, e nem poderiam ser. Por essa razão, ele cita o antigo filósofo

grego Epicuro, pois, segundo este, os deuses habitavam num lugar restrito: os intermúndios, que delimitavam os limites dos mundos e que (ao contrário do que representam os deuses dos romances de Dyonelio) não influenciavam ou controlavam a vida ou o ambiente dos homens.

Não por acaso, por meio da perspectiva crítica do filósofo Evandro, os entes místicos exercem a função de subverter o universo ficcional, a fim de revelar suas mais profundas divergências; e, além de reavaliar a teoria da Antiguidade, respectivamente essas entidades não deixam de retomar também uma parte significativa da filosofia contemporânea, já que toda a campanha deste personagem "tem essa finalidade: indicar soluções concretas para o problema do *mundo moderno*" (Machado, 1976, p. 76). Tal característica mapeia, sobretudo, a primeira narrativa da trilogia e pretende confrontar e dessacralizar a supremacia das "divindades" e do poder econômico, em suas mais remotas configurações. Trata-se de uma tentativa de assimilação artística entre *significações* e História[211].

Nesse sentido, respeitando suas diferenças discursivas, pode-se citar mais uma das confluências que *Deuses econômicos*, Sol *subterrâneo* e *Prodígios* estabelecem com o pensamento de Karl Marx e de Friedrich Engels, só que agora com aquilo que eles dizem, no *Manifesto comunista*, sobre a relação entre o "socialismo e a religião", ao ressalvar contundentemente que

> O pároco e o senhor feudal marcharam sempre de mãos dadas, o socialismo clerical marcha lado a lado com o socialismo feudal. *Nada é mais fácil q*ue *recobrir o ascetismo cristão com um verniz socialista*. Não se ergueu também o cristianismo contra a propriedade privada, o matrimônio e o Estado? E em seu lugar não predicou a caridade e a pobreza, o celibato e a mortificação da carne, a vida monástica e a igreja? O socialismo cristão não passa de água benta com que o padre consagra o despeito da aristocracia (Marx & Engels, 2001, p. 47)

Por assim dizer, a trilogia de Dyonelio não vulgariza a antiga relação fundada entre cristianismo, socialismo e revolução, mas tende a reavaliá-la sob uma focalização que ao mesmo tempo questione suas estritas analogias. Em outros termos, é possível dizer que os três livros de Dyonelio reescrevem os "Evangelhos", o "imperialismo", "a revolução", entre outros motes, de modo a transformá-los significativa e criticamente. No entanto, é preciso que fique bem claro que o cristianismo representado nessas três obras não é o cristianismo que se conhece hoje ou aquele que a história oficial dessa doutrina proclama.

---

[211] Nesse sentido, baseamo-nos, sobretudo, nas considerações de Goldmann, feitas no texto "Roman et réalité". In: ____. *Pour une sociologie du Roman*. Paris: Éditions Gallimard, 1995, pp. 281-324.

Portanto, na esteira reflexiva das observações feitas até aqui, constata-se que a análise alegórica torna-se expressiva porque ela pode referir-se ao que ocorria na Antiguidade e no contexto em que a trilogia foi composta a partir de uma correlação crítica e inventiva com a *Bíblia* e com certas teorias antigas e modernas. Em outros termos, o discurso do personagem central retoma algumas obras que são referências culturais, tal como um mosaico crítico no qual é possível identificar certas influências históricas, ficcionais, filosóficas e políticas. Se, por um lado, o pensamento do filósofo Evandro sobre a liberdade, tirania e escravidão pode dialogar, criticamente, com o pensamento de Cícero, ao tratar da história do poder romano, e com a filosofia aristotélica, ao examinar a situação do servo na Grécia antiga; por outro, o questionamento desse protagonista sofista é tão incisivo que é passível de abarcar, por exemplo, certas teorias de Marx e Engels e desmistificar anacronicamente certas relações economias e políticas da Era Vargas e da ditadura militar, o que inclui: o questionamento à ideologia do imperialismo ou do capitalismo moderno ou às formas modernas de subjugação.

Em termos gerais, o combate pela sobrevivência traz uma imagem comum a toda poética de Dyonelio, que é capaz de aludir à milenar batalha de Sísifo contra as adversidades da vida, isto é, a condição da revolta do homem que, diante do *absurdo*, enfrenta persistente e eternamente o castigo dado pelos "Deuses", tanto "os econômicos do contexto moderno[212]", quanto os da antiga mitologia. Se, por um lado, a "realidade social" da Antiguidade há muito se transformou, por outro, a análise em conjunto da visão de mundo ou do discurso dos personagens Evandro, Sílvio, Lócrio e do Areopagita recria as mesmas contradições, ao integrá-las às da Modernidade. Não sem motivo, de todos os interlocutores de Evandro, *o seu* aprendiz Lúcio Sílvio é, sem dúvida, quem ficou mais impressionado, ao escutar na ágora a defesa das referidas teses "antiescravagistas", anti-imperialistas e "antiautoritárias".

Para destacar mais uma das relações, dadas a partir da leitura alegórica, é interessante citar parte de um texto de uma palestra, proferida pelo arcebispo de Porto Alegre, D. João

[212] Nesse sentido, é essencial compreender que toda a obra de Dyonelio, mas principalmente essa trilogia, alude ao conceito de *mimesis* em seu sentido amplo. Para Aristóteles, *mimesis* significa fixar no pensamento de alguém (sobretudo pela representação, inerente a variadas formas artísticas) ideias que contribuirão para uma pessoa interligar "o que está sendo apresentado à sua própria experiência prévia. O prazer que tiramos das artes está relacionado à nossa faculdade cognitiva: o reconhecimento é uma função da cognição. Nosso conhecimento é reforçado e ampliado pelo que as artes revelam a nós e em nós; elas ampliam nossa experiência e consciência humana e nos tornam mais humanos" (Mcleish, 2000, p. 18). Em todo caso, o importante a observar é que, nos três livros em análise, há um trabalho literário que, entre outras artimanhas da ficção, também tem como objetivo resgatar e reexaminar o antigo conceito de mimeses, até mesmo relacionando-o aos fantasmas que habitam os recônditos dos personagens.

Becker, e realizada em 1935. Trata-se de uma crítica contra o comunismo, reiterando a coligação entre a igreja católica e a política, em especial, no contexto sul-rio-grandense para o qual parte da perspectiva da trilogia dyoneliana também se volta:

> Tive a sorte de apreciar vários discursos, repassados de sentimentos cristãos, proferidos por eloquentes operários. Passaram aos meus ouvidos quais hinos magníficos ao trabalho e à Pátria. ***O mundo moderno, para solucionar os problemas mais empolgantes de sua vida, acha-se diante de um dilema: cristianismo ou bolchevismo.*** Outro caminho não há para escolher. O problema bolchevismo não somente quer dominar nas repúblicas soviéticas da Rússia, mas pretende estender seu domínio a todas as nações do mundo civilizado. O Estado, cuja finalidade deve consistir em procurar o bem comum da sociedade civil, transforma-se na prática comunista, em tirania ou em despotismo cruel, que priva os cidadãos de seus direitos naturais [...]. Resta pois seguir o caminho tradicional que o cotidiano nos traça [...]. Sirva-nos de exemplo, neste particular, a Itália Fascista. O grande duce Mussolini, numa circular dirigida, há pouco, a todos os diretores escolares, recomendou com as seguintes palavras a introdução do "Novo Testamento" nos estabelecimentos de ensino: todos os professores e mestres de escola devem explicar esse precioso livro às crianças e cuidar que elas decorem as passagens mais formosas. É o mais importante de todos os livros, porque é divino [...]. A chave do problema social, não somente quanto aos operários, mas também com referência aos que dão trabalho, [...], é a Igreja. *Sejamos, portanto, defensores dos maiores bens da nação, os quais consistem na tranquilidade social, na ordem pública, na fraternidade, concretizada no supremo magistrado da nação, da mesma maneira respeitamos o egrégio governador do nosso Estado.* Ambos, não somente por serem ilustres filhos do nosso Estado, mas principalmente, por sua alta benemerência, merecem nosso devotamento e profunda consideração.
>
> (In: Petersen e Lucas, 1992, pp. 433 a 436)

D. João Becker convoca o operariado com o intuito de que este contribua com o combate contra o comunismo. Para o religioso, a solução dos problemas sociais, políticos e econômicos passa pela compreensão de que a religião pode auxiliar diretamente na conquista de uma sociedade mais justa e igualitária, além de destacar igualmente a figura de Flores da Cunha – governador do Estado –, sugerindo, desse modo, uma coligação entre política e religião. Talvez o traço a grifar aqui seja que o arcebispo convoca os operários, mas sem se lembrar de que, muitas vezes, eles viviam em péssimas condições trabalhistas (por vezes em situações quase de semiescravidão) e muitos deles eram contrários à política oficial. Por sua vez, a presente análise revela que os intérpretes da trilogia dyoneliana, a exemplo do personagem Lócrio, tratam dessas e de outras questões, tecendo um questionamento peculiar contra a ideologia segundo a qual a igreja tem o poder de manipular a opinião política e partidária do eleitorado, sobretudo o mais humilde.

3.3. O ponto de vista de Lócrio: "o revisor da infraestrutura"

A caminho da cidade Alexandria, o berço da filosofia filônica, Lúcio Sílvio e seu companheiro de viagem Heliodoro conhecem um singular agricultor da Lócrida Oriental, a bordo de um suntuoso veleiro egípcio. Diante da supervalorização das questões econômicas da Antiguidade e em face da crise que também arruinava o setor agrícola, esse personagem, chamado apenas de Lócrio, aparece, notadamente, para tecer uma crítica à tese de Evandro sobre o escravagismo, observando que ele é simplesmente

> Um sofista, um teórico. A questão só pode ser verdadeiramente sentida *pelos homens práticos*, *ligados à produção*. *Os teorizantes como o seu amigo só podem comprometê-la, levando-a para o terreno da agitação ou da utopia* [...]. Evandro de Tessalônica quer a mesma cousa que eu: *a extinção da escravatura*. *Mas com fins políticos, ao que parece, como filósofo, como inovador intelectual*, *como idealista*. É isso que espanta nas suas ideias. Nunca ninguém é capaz de saber onde pode parar o ideal. *A minha tese é prática*, limitada: *eu quero isso é só isso*. Tanto é assim que pretendo reduzi-la à escrita, sob a forma dum memorial, e encaminhá-la ao Imperador, para estudo.
>
> Qualquer proprietário rural do nosso país pode corroborar o que digo: é o escravo o responsável direto pela decadência da produção agrícola, pela formação do latifúndio, pela dispersão do nosso povo, – por essa emigração que você coloca entre os fatores da decadência nacional.
>
> (Machado, 1976, pp. 188-89 e 90)

Lócrio opõe-se a Evandro, porque, segundo aquele, este só conheceria os problemas econômicos do Império, bem como a escravidão, de uma forma meramente superficial. Em outros termos, ainda que o mestre de Sílvio tenha difundido seus ideais em várias cidades da Antiguidade, apreciando de perto suas contradições e conquanto ele fosse conhecido por muitos, seus livros eram puramente teóricos. De qualquer maneira, é preciso que fique bem claro que, baseando-se na arte da argumentação, no pensamento sofístico, a relação entre *aparência* e *realidade* ou *verdade* é muito importante. Relembrando que, segundo Kerferd (2003, p. 11), um dos objetivos dos sofistas era "analisar os problemas práticos e teóricos da vida em sociedade, sobretudo nas democracias e sua doutrina implícita de que pelo menos sob alguns aspectos todos *os homens são ou devem ser iguais*". Na trilogia dyoneliana, principalmente sob o ponto de vista de Evandro, conforme o destacado anteriormente, o reconhecimento de que existe uma igualdade

entre os seres humanos torna-se singular. Por assim dizer, toda força crítica e teórica deste protagonista é voltada para análise prática e crítica de tais questões.

No entanto, tentando exemplificar que a tese de Evandro tinha certo cunho "elitista", Lócrio faz algumas observações *sui generis* a Lúcio Sílvio e a Heliodoro, a respeito de um "novo tipo de servo". E, além disso, esse agricultor igualmente tenta traçar um panorama sobre a decadência geral na Antiguidade, a fim de exemplificar as condições do trabalho *rural e industrial* e com intuito de analisar a situação social e econômica em que a população mais pobre sobrevivia. Assim, Lócrio tenta argumentar que:

> – Há entre nós também o que se convencionou chamar a grande indústria... – não vamos muito longe: ali atrás está Atenas, com o resto da sua produção metalúrgica, as suas fábricas de armas, de instrumentos de música, de lâmpadas, os seus curtumes, empregando ainda alguns desses estabelecimentos dezenas e até mesmo uma centena de operários. *Mas o regime econômico que aí impera não me agrada*.
>
> – *O regime escravagista*... – comenta Heliodoro, com a sua pontinha de ironia.
>
> – Exatamente. O escravo, para começar, é um *operário caro*. Ele consome todo o ano e não trabalha senão um limitado número de dias. O calendário ateniense conta com sessenta dias feriados.
>
> – Para você ver. Daí surge esta modalidade*: o escravo de aluguel*. Ele *recebe um salário, por dia ou por peça. O patrão já nada tem que ver com respeito às suas necessidades de alimentação, vestuário, alojamento. Se não trabalha, não come*. E infelizmente é que se dá, porque não é com duas dracmas diárias que um trabalhador pode sustentar a si e a sua família.
>
> – Você sabe como se faz o cálculo dos salários nos estabelecimentos industriais da Grécia *onde se empregam homens livres*. *É sobre a equivalência do que custa ao senhor a alimentação do escravo*. Nada mais. Não se levam nem em conta as necessidades de alojamento e vestuário. E o operário tem de se conformar com essa migalha, porque o seu temível concorrente, o escravo, está ali pronto a substituí-lo, tão logo ele ensaie uma resistência.
>
> (Machado, 1976, p. 188, pp.190-92)

O agricultor salienta que a remuneração é precária, porque só garante aquilo que é essencial para *sobreviver*; todas as condições trabalhistas são estabelecidas somente para o dono "das fábricas" ou o "industrialista" ganhar cada vez mais dinheiro e deixar seus empregados cada vez mais pobres. Então, averigua-se que Lócrio não deixa de descrever um novo sistema escravocrata ou de exploração econômica. Essa definição, que concerne ao "escravo de aluguel", não elucida um ponto de vista positivo sobre a liberdade; ela não manifesta um modelo de vida justo, baseado no "livre-arbítrio"; ela apresenta os homens desprovidos de suas próprias virtudes

em serventia exclusivamente de outros homens, só que numa sociedade em que, mesmo aqueles que pensam que estão em liberdade, são explorados constantemente, e, por vezes, *até mesmo em nome de deus ou dos deuses econômicos*. Com efeito, aqui, a apreciação alegórica é consistente porque, em meio a outros motivos, do mesmo modo revela uma nova maneira de "coagir", "reprimir" e "escravizar" economicamente, fazendo uma alusão direta às contradições de trabalho operariado, com baixa remuneração e oprimido pelos *trusts* internacionais, no decorrer do século XX. Nesse contexto, pode-se citar, entre muitas outras, a importante greve dos "300 mil", realizada em 1953, especialmente em virtude do desregulado crescimento da siderúrgica nacional e em decorrência da falta de reajuste salarial, em *déficit* desde os anos 1940.

Em *Deuses econômicos*, bem que para muitos poderosos a escravidão não predomine totalmente, em verdade, Lócrio sabe que vigora um intenso esquema de exploração – que retira dos antigos proprietários de escravos certas responsabilidades, porém lhes traz cada vez mais dinheiro. Assim, também o discurso do agricultor da Lócrida sublinha um tipo de coerção moderna: a que não deixa cicatrizes, mas atinge inteiramente a psiquê do ser humano. O escravismo passa a ser um *signo*, porque não é mais a forma de subjugação violenta que predomina – exclusiva da tirania neroniana –, porém faz com que o "homem-trabalhador-livre" se torne um "servo", explorado intensa e economicamente.

Apesar de sua crítica, Lócrio toca em alguns pontos fundamentais, que não deixam de resvalar em certas constatações feitas pelo próprio Evandro. O traço a destacar aqui é que se, para o personagem sofista, a propagação da liberdade traria um tipo de subjugação econômica geral, induzindo o homem para uma espécie singular de reificação, conforme Lócrio, para conquistá-la plenamente, seria imprescindível lutar, reivindicando melhores salários e melhores condições de trabalho, e acabando, da mesma forma, com a condição de "escravo de aluguel". Portanto, ao retomar o pensamento marxista, essa análise comparativa demonstra que, de uma parte, Evandro está preocupado em avaliar mais as questões referentes à *superestrutura*, isto é, ao âmbito jurídico e às ideologias, o que inclui: as questões filosóficas, religiosas, políticas, institucionais, etc. De outra, a função de Lócrio, além de questionar o pensamento do protagonista sofista, é examinar a *infraestrutura*, ou seja, o nível estabelecido pelos patamares básicos das relações econômicas, o que tange às questões salariais, às condições de trabalho, aos meios de sobrevivência, etc.

Para tanto, o agricultor Lócrio também questiona as péssimas condições do trabalhador rural, vendo como a única solução abandonar suas terras e trocar de país para investir em outros setores da economia:

> [...] Eu hoje sou um trânsfuga, reconheço – prossegue ele. – Abandono tudo: as terras patrimoniais, a minha casa, o meu próprio país. Só o faço porém depois de *ter reconhecido a inutilidade da luta*... Vou para Alexandria, corrido. Vendi tudo o que me restava: terras, outras propriedades. Vou ver se *ponho o meu capital na indústria*. *Ou no comércio* – conclui, depois de uma leve hesitação reflexiva [...]. É o que está vendo. Passei adiante as minhas terras, que, como tantas outras, já não se prestam mais para a agricultura. *Reunidas às glebas vizinhas nas mãos de um mesmo proprietário, vão constituir campos de exploração de gado*. Teremos então aí mais um latifúndio. *Tudo isso é obra do trabalho escravo*. *A propriedade territorial concentra-se cada vez mais.* No século passado, Marco Túlio, a quem também chamam o Cícero, rememora um fato bem característico: Roma não conta mais do que dois mil proprietários, – o que quer dizer que o vasto solo da República Romana está na posse apenas de dois mil cidadãos. Um censo rigoroso, hoje, vai acusar uma cifra menor. O que são essas imensas casas rurais, encerrando nações de escravos, todo mundo sabe, até o governo, pois que o próprio Tibério se encarregou de o denunciar ao senado. Entretanto, a marcha para o latifúndio vai em franca ascensão. E o escravo é também responsável por muitas dessas aberrações que se encontram na nossa antiga legislação, como o encorajamento aos amores e uniões contra a natureza, a autorização do aborto e do infanticídio. Claro: o aumento da população servil cria uma atmosfera por tal forma irrespirável para a população livre, que é preciso restringi-la. *O estado até certo ponto age com sabedoria limitando a natalidade, pondo-a sob controle, preconizando meios anticoncepcionais, favorecendo a homossexualidade e o celibato, justificando o aborto, perdoando o infanticídio, invocando a peste e a guerra como fatores benfazejos de despopulação*. Mas não pode esperar a aprovação moral da nação para tais medidas. O problema está exigindo uma outra solução... *A criação de um operariado forte*. [...]. Essa *massa* de artífices, de trabalhadores urbanos e rurais, mesmo de condição livre, não constitui um proletariado propriamente dito. Não lhe assiste o direito fundamental.
>
> Heliodoro sorri. É interessante, diz, como se fala hoje em *proletariado, em classe operária*. (Machado, 1976, p. 188 e p. 191, grifos nossos)

Primeiramente, observa-se que, bem como acontece no decorrer da trilogia, o vocábulo utilizado pelo agricultor da Lócrida é muito singular, já que se remete a algumas expressões usadas em sociedades mais modernas, tais como: "indústria", "capitalismo", "consciência de classe", "massa", "mundo moderno", "era da máquina", "proletariado", "anticoncepcional"; ou à recorrente premissa de que "a escravidão está conduzindo o mundo moderno para a ruína", etc. Assim, gradativamente, a análise alegórica da trilogia dyoneliana vai sendo firmada, também, pelo trabalho com a linguagem. Em todo caso, ela é estabelecida quer por meio da crítica a sistemas políticos, quer através da reinvenção do universo mitológico greco-romano; seja baseada

na reescrita das *Sagradas Escrituras*, seja inspirada em teorias de antigos pensadores. Isso é plausível porque tais obras estão vinculadas a uma concepção moderna de literatura que, em parte, põe em xeque a *ilusão* em volta da linearidade do discurso histórico ou de sua acepção positivista, mesmo que a um só tempo nos relembre a contínua existência das contradições da História. Por seu turno, poderíamos dizer que outro papel importante, exercido por *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, é questionar anacronicamente a falsa percepção de uma imagética estática ou permanente, não só no que diz respeito à violência imperial, como também no que concerne às mazelas socioeconômicas da Modernidade, principalmente no que concerne à escravidão antiga e aos eficazes meios de exploração capitalista.

Seymour Menton (1993, pp. 15-38) analisou contraditoriamente *Deuses econômicos* e *Prodígios* (talvez desconhecendo que faziam parte de uma trilogia), apenas, como se fossem "romances históricos de cunho tradicional", isto é, aqueles que seguem fielmente o modelo estabelecido por Walter Scott, que – conforme sublinhamos – é considerado o maior precursor deste subgênero, apesar da relação entre história e ficção existir desde a Antiguidade. Ou seja, para Menton, as duas narrativas de Dyonelio Machado têm como principal objetivo *tão-apenas* a "recriação fidedigna" e, ao mesmo tempo, a "ornamentação" de um longínquo passado. Não é difícil perceber que o ponto de vista de Seymour desconsidera, com contundência, a possibilidade de análise alegórica das obras dyonelianas, provavelmente porque ele não conhecia certas características do contexto em que as três narrativas foram publicadas.

Em segundo lugar, Lócrio defende a ideia de que o escravo seja o responsável pela decadência da agricultura, pela recorrente emigração das pessoas e, por conseguinte, desencadeando a citada crise no âmbito imperial. Por essa razão, ele vê o trabalho do *homem plenamente livre* como uma das alternativas para sanar o atraso econômico e político, sugerindo com veemência a constituição de uma nova associação, pois "formando uma consciência de classe, [os homens livres] poderiam impor a sua melhor qualidade de trabalho. Está claro que a venderiam por um preço mais alto. Mas o empregador acabaria por gostar disso, que lhe redundaria num maior afluxo de rendimentos" (Machado, 1976, p. 192). Desse modo, existindo mais mão-de-obra especializada, constata-se que somente assim o "antiquado" sistema fundado no escravismo clássico antigo ou no pagamento injusto pelo "escravo de aluguel" chegaria ao seu inevitável fim. Ao reconhecer que a tese de Lócrio tinha um tom provocador, Heliodoro indaga-lhe:

> – [...] Se o industrialista não concorde em pagar esse preço mais alto. A que recorreriam então os operários?
> – Ao abandono em massa do trabalho.
> [...]
> – Olhe – Confessa-lhe Heliodoro com o seu sorriso sarcástico: – a sua tese é muito mais perigosa do que a de Evandro. (Machado, 1976, p. 192)

Ao recomendar que, para a revolução ter êxito e para constituir uma sociedade assentada nos ideais de justiça e de liberdade, seria fundamental organizar com antecedência todos os setores trabalhistas e, obrigatoriamente, os "militantes" teriam que agir juntos, observa-se que Lócrio propõe a realização de uma organização cujas características aproximam-se do moderno sindicato trabalhista. Caso fosse necessária, a melhor maneira de mobilizar as esferas industrialistas seria recorrer às greves. Somente assim poderia ser formada uma "consciência de classe". Portanto, apesar do predomínio da intensa exploração, em seu discurso fica subentendido que, talvez, todos tenham possibilidade de ascender financeira e socialmente, a partir do momento em que se unissem contra o poder.

Finalmente, ao demonstrar a falência da agricultura, apontando de forma incisiva para a necessidade urgente de uma reforma agrária, compreende-se que o ponto de vista de Lócrio, em meio a outras importantes questões, problematiza outro aspecto do que ocorria no contexto em que a trilogia foi composta, mas em especial no período em que o livro *Deuses econômicos* foi elaborado e *reelaborado*. De forma muito peculiar, há uma menção ao governo do presidente de João Goulart e suas famosas tentativas de instaurar inúmeras reformas no Brasil. Para ficar clara essa aproximação analítica, retomemos brevemente algumas características econômicas do período em que toda essa trilogia foi composta.

Getúlio Vargas tornou-se presidente, precisamente, durante uma das mais expressivas crises econômicas da história, no momento em que vigorava a já citada quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929. No Brasil, a produção cafeeira foi intensamente prejudicada. No entanto, para minimizar o prejuízo, Getúlio investiu fortemente na agricultura, bem como financiando outros setores industriais. Concomitantemente, em esfera nacional, houve certa desvalorização dos negócios feitos com empresas estrangeiras, além da restrição de produtos importados, entre outras particularidades que beneficiaram a economia durante o governo Vargas. Contudo, o perigo maior foi que, ao mesmo tempo, os militares exigiram investimentos da

administração brasileira, alegando que era preciso fortalecer e fazer manutenção das forças armadas, uma vez que, em razão da Segunda Guerra, era necessário revigorá-las. Isso fez com que os militares conseguissem cada vez mais influência nas decisões do governo. Para a presente análise das obras de Dyonelio Machado, a característica a ressalvar nesse ponto é que (principalmente, graças ao *crash* da bolsa de Nova Iorque e à Segunda Guerra), e a partir da intervenção estatal, a economia nacional se robusteceu com contundência.

Por sua vez, durante seu curto mandato (1961), em certas ocasiões, Jânio Quadros mostrou-se contra os ideais políticos dos Estados Unidos, recusando a economia de molde imperialista. Esse atributo ligava a imagem do presidente a um governo de esquerda. De qualquer forma, devido à tentativa de um golpe e por causa da pressão por parte da elite nacional, rapidamente, ele foi obrigado a renunciar. No que tange à nossa apreciação, é fundamental sublinhar que "eleito, Jânio Quadros não demorou a desgostar as forças políticas de direita que o apoiaram, em especial as da UDN. Apesar de constituir um Ministério comprometido com os grupos multinacionais – ou imperialistas, como se dizia mais claramente naquele tempo –, ensaiou algumas medidas de independência que incomodaram certos setores" (Chiavenato, 2004, p. 14) – inclusive, contrariando parte dos "donos do poder", que era favorável à política externa, interligada ao imperialismo norte americano.

No governo de João Goulart (1961-4), as crises econômicas e políticas agravaram-se ainda mais, sobretudo por causa de suas tentativas de instaurar variadas reformas que, em princípio, reestruturariam completamente o Brasil, visando também à reforma agrária. Em 1963, tentando amenizar a situação financeira do país, Jango assinou um acordo com o Fundo Monetário Internacional (FMI). Porém, ao recorrer a uma estratégia política progressista, adotando, por consequência, uma posição de cunho antinacionalista, ficou claro que seu discurso era contraditório, pois, com esse ato, não se sabia ao certo quem o presidente apoiava no que se referia à política internacional. Então, entre outros fatores, a tática para salvar a economia brasileira soçobrou e as críticas contra Goulart tornaram-se mais frequentes, a ponto de inflamar greves, controvérsias com a imprensa, rebeliões no Exército e na Marinha, o que igualmente desestabilizou as estruturas do governo federal. Em síntese, foi a tentativa de estabelecer a reforma agrária que, pincipalmente, derrubou João Goulart, pois, mais uma vez, afetaria os planos da elite nacional. Tal como destaca Júlio José Chiavenato, na época,

> João Goulart, em pleno palanque, ao lado da sua mulher e dos governadores Leonel Brizola e Miguel Arraes, assinou os projetos da Reforma Agrária e da nacionalização das restantes refinarias de petróleo estrangeiras [...]. A sua Reforma Agrária considerava passível de expropriação as propriedades rurais improdutivas de mais de 500 hectares localizadas a até 10 quilômetros das margens das rodovias e ferrovias. Também enquadrava as propriedades de 30 hectares situadas num raio de 10 quilômetros a partir das represas federais [...]. Em um discurso cadente, Jango pediu a Reforma da Constituição, que julgava anacrônica e 'legalizava uma estrutura econômica injusta e desumana'.
> Portanto, a oposição à Reforma Agrária não acontecia porque o capitalismo ou a burguesia se sentissem ameaçados. Mas, principalmente, *porque liquidaria uma base de poder político, enterrando por completo, pelo menos na visão governista de então, o que restava do coronelismo.*
>
> (Chiavenato, 2004, p. 23 e p. 26, grifo nosso)

Sobretudo examinando o período do governo de Jango, respeitadas as diferenças discursivas, a análise do pensamento do personagem Lócrio fica mais clara, pois é possível dizer que outra crítica é identificada, justamente, no momento em que tal agricultor expõe suas opiniões contra o sistema agrário. Apesar de sua tese parecer relativamente "simples", possivelmente sua concretização traria drásticas consequências ao "Império", uma vez que (muito semelhante ao que sucedia no contexto em que *Deuses econômicos* foi republicado) ela tende a modificar *radicalmente* uma rígida estrutura social e econômica, que há muito estava controlada pelos proprietários de terras – representantes de velhas elites cujos privilégios eram seculares – que, não por acaso, faziam parte das decisões políticas mais relevantes do "Império". Na narrativa, mesmo que Lócrio soubesse que não seria possível estabelecer profundas reformas no setor agrícola, para ele, ao investir na esfera industrial, talvez fosse possível colocar sua tese em prática e consolidar a "luta de classes": extinguindo a escravatura, criando um sindicado forte, fomentando e valorizando relações econômicas entre ricos e pobres.

Subentende-se que, na poética de Dyonelio, um de seus traços mais relevantes não diz respeito apenas à questão histórica ou ao fator literário, mas visa destacar com intensidade a transformação de todo um período de significativas mudanças sociais, políticas e culturais. Em suma, especificamente, vimos que Evandro problematiza a escravidão antiga, de maneira que seja possível identificar, em seu discurso, uma crítica aos modernos meios de exploração capitalista; de seu turno, Lócrio traz em seu discurso uma crítica contra o escravagismo antigo, valorizando um "novo" tipo de uma "nova" subjugação, que afeta tanto o setor agrário quanto o industrial e

sugerindo uma reforma que não deixa de dialogar com o contexto em que, especialmente, *Deuses econômicos* foi escrito. De qualquer maneira, ambos ambicionam revolucionar diversos setores do "imperialismo" e de sua economia. Agora, vejamos como o Areopagita, talvez o mais crítico dos personagens de Dyonelio, também demonstra seus questionamentos a este cruel sistema que, milenarmente, domina corpórea e psiquicamente, além de retirar todos os aspectos de "humanidade do ser humano".

3.4. O areopagita e a "escravidão universal"

Na Grécia antiga, o Areopagita era conhecido por ser um dos membros superiores dos tribunais que, igualmente, coordenavam debates em assembleias e em outras solenidades oficiais, durante as quais participavam literatos, magistrados, filósofos, entre outros. Além disso, numa das famosas passagens do *Novo Testamento*, também existe um Dionísio, o Areopagita, que é convertido ao cristianismo por São Paulo. Já, na Idade Média, o nome Dionísio Areopagita foi do mesmo modo usado por um famoso pensador que viveu entre os séculos V e VI. Escrevendo sob tal pseudônimo, seu principal livro, intitulado *Corpus dionisianum*, logo se tornou referência religiosa e filosófica – mesmo sendo questionada, por vários teólogos e estudiosos de diversas áreas do conhecimento, a veracidade de seus escritos[213]. Ao compô-los, Dionísio Areopagita sempre demonstrou uma preocupação em retomar determinados detalhes das *Escrituras sagradas*. Sendo assim, ele escreveu vasta obra, tornando-se

> O autor dos quatro tratados (*Hierarquia Celeste, Hierarquia Eclesiástica, Sobre os Nomes Divinos, Teologia Mística)* e dez cartas que formam um dos *corpus* mais influentes da teologia cristã apresentando-se como Dionísio Areopagita [...]. No decorrer de sua obra, escreve a São João em Patmos, diz ter assistido ao eclipse do dia da morte de Jesus (*Carta* VII) e ter estado presente com São Pedro e São Tiago à morte de Maria (*Sobre os Nomes Divinos,* cap. III). Manda cartas a Policarpo, discípulo de São João (*Carta* VII), a Tito (*Carta* IX) e dedica seus tratados a Timóteo, discípulo de São Paulo. O *pseudo-Dionísio também faz crítica, em suas obras, ao pensamento sofista...* (2005, pp. 82-3, grifo nosso)

[213] Em estudo sobre a influência do pseudo-Dionísio, Bernardo Guadalupe (2005, p. 83) observa que "a Idade Média fará a lenda de Dionísio Areopagita crescer. Em 827, imperador bizantino Miguel envia um exemplar do *corpus* a Ludovico Pio e este pede ao abade de *Saint Denys*, Hilduíno, discípulo do conhecido Alcuíno, que faça a tradução da obra para o latim e reúna todas as informações referentes ao autor. A *Passio Sanctissimi Dionysii*, de Hilduíno, não apenas apresenta o autor do *corpus* como Dionísio Areopagita, mas também como São Dionísio (Saint Denys, em francês), bispo mártir de Paris (séc. III), que havia dado nome à sua abadia e fora sepultado ali. Essa confusão aumentou consideravelmente o prestígio do Areopagita no Ocidente, especialmente em Paris - centro cultural da Idade Média – onde passou a ser considerado uma autoridade quase canônica". Também nos estudos literários e filosóficos, há referências a *Saint Denys*, retomando a influência de seu pensamento religioso.

Profundo conhecedor da cultura greco-romana, entre outras questões, Dionísio Areopagita também crítica o pensamento sofístico, pois, por exemplo, diferente do que defende a célebre expressão de Protágoras de Abdera (um sofista que viveu por volta do século V antes de Cristo), segundo a qual "o homem é a medida de todas as coisas", o pseudo-Areopagita vai modificá-la, sustentado que, na verdade, "Deus é a medida de todas as coisas", e, por conseguinte, questionando a racionalidade extrema do pensamento de tal vertente filosófica. É importante lembrar que o personagem Evandro também é um dos adeptos desta corrente. No entanto, a partir dessa significativa adaptação, Dionísio Areopagita não apresenta apenas uma premissa que iria disseminar-se na religião, na filosofia e na cultura medievais, mas, da mesma forma, ela não deixa de retomar parte das crenças do cristianismo e da trajetória de seus apóstolos, principalmente de São Paulo.

Não sem motivo, Dionísio Areopagita retirou seu pseudônimo de uma passagem da *Bíblia*. Em *Atos* (17, 16-34), Paulo de Tarso vai a Atenas a fim de pregar a palavra de Deus, em especial nas praças públicas ou na ágora, dirigindo-se às pessoas mais pobres, inclusive aos escravos, mas também aos filósofos, políticos, juristas, literatos, etc. Conduzido até o Areópago para explicar à população a nova doutrina cristã, entre outras questões, o apóstolo observa que

> O Deus que fez o mundo e tudo o que nele existe, o Senhor do céu da terra, não habita em templos feitos por mãos humanas. Também não é servido por mãos humanas, como se precisasse de alguma coisa, ele que a todos dá vida, respiração e tudo o mais. De um só ele fez toda a raça humana para habitar sobre toda a face da terra, fixado os tempos anteriormente determinados e os limites do seu hábitat. Tudo isto para que procurassem a divindade e, mesmo, se às palpadelas, se esforçassem por encontrá-la, embora não esteja longe de cada um de nós. Pois nele vivemos, nos movemos e existimos, como alguns de vossos, aliás, já disseram [...] .
>
> *Ora, se nós somos de raça divina, não podemos pensar que a divindade seja semelhante ao ouro, à prata ou à pedra, a uma escultura da arte e engenho humano*.
>
> Por isso, não levando em conta os tempos da ignorância, Deus agora notifica aos homens que todos e em toda parte se arrependam, porque ele fixou um dia no qual julgará o mundo com justiça por meio do homem a quem designou, *dando-lhe crédito diante de todos, ao ressuscitá-lo dentre os mortos*.
>
> *Ao ouvirem falar da ressureição dos mortos, alguns começaram a zombar*, enquanto outros diziam: 'A respeito disto te ouvirem outra vez'. Foi assim que Paulo retirou-se do meio deles. *Alguns homens, porém, aderiram a ele e abraçaram a fé. Entre esses achava-se Dionísio, o Areopagita, bem como uma mulher, de nome Dâmaris, e ainda outros com eles*.
>
> (*Atos* XVII, 16-34, grifos nossos)

Em especial ao sustentar que, no Reino do céu, não há ouro nem prata, entre outras coisas, São Paulo faz um convite a todos os espectadores. Dionísio, o areopagita, e Dâmaris aceitam sem hesitar e seguem o apóstolo. Nesse sentido, vejamos como ocorre certa aproximação entre essas observações expostas acima, sobretudo, a partir da análise de *Deuses econômicos*.

Nesse livro, no momento em que Lúcio Sílvio chega a Atenas, ele é convidado por um importante grego, Etéocles Olinto, para jantar em sua residência. E dentre as pessoas que lá estavam, destaca-se o personagem Areopagita. Com efeito, analisando o seu discurso, além de sublinhar sua reflexão em volta da escravidão, é possível identificar certa carga religiosa e histórica em torno de tal personagem. Ou seja, mais uma vez, a relação entre o ficcional e o não-ficcional é sintomática. Por assim dizer, ao constatar que os livros de Evandro seriam queimados em praça púbica, em virtude de sua periculosidade política-revolucionária, o Areopagita tece uma crítica contra o mestre de Lúcio Sílvio:

> O problema do momento não é econômico, *mas simplesmente moral*. É isso que faz a debilidade da tese de Evandro. O filósofo agora que colhe maiores sucessos é o que se propõe moralizar. E com razão.
>
> Eu me recordo de ter ouvido Evandro no Pécile. ***É uma tese fria a sua, tese destituída de piedade.*** Quem sabe mesmo se não uma tese cruel: *abolir os escravos, substituindo-os no trabalho pelos homens livres. Os meus Lágidas fizeram isso no Egito, difundindo o trabalho assalariado, colocando-o quase que exclusivamente nas mãos de homens livres. O que quer dizer: escravizando também a estes*. Porque o trabalho tem que ser feito. Enquanto os navios não navegarem sozinhos e os plectros sozinhos não fizerem ressoar as cítaras, teremos necessidade de quem trabalhe. *É uma reflexão de Aristóteles. Ora, tanto faz, sob o ponto de vista humano, que esse serviço seja executado por um escravo como queria Aristóteles, como por um cidadão como deseja Evandro*. Do momento em que o homem não pôde ou não quis mais sair a sós para a caça e a pesca – a única forma natural e filosófica do trabalho humano – desde esse momento está instituído o trabalho social, com o anel de ferro da escravidão fechando-se à volta do nosso tornozelo" (Machado, 1976, pp. 220-21, grifos nossos)

Em princípio, nota-se que o pensamento do Areopagita acerca-se muito das observações de Lócrio, pretendendo também questionar as teses do sofista Evandro. Entretanto, de certa maneira, tanto o Areopagita quanto o agricultor concordam que, ao passo que a mão de obra escrava é trocada pelo trabalho assalariado do homem livre, a *escravidão continuaria a imperar*. Averigua-se que, ainda que o Areopagita, num primeiro momento, traga uma visão elitista do escravismo, afirmando que ele seja um problema mais moral do que econômico, sua crítica, do mesmo modo, está direcionada a um sistema injusto e subjugador que, na verdade, almeja tão-

somente o *dinheiro*. Então, sob tal perspectiva, o conceito de liberdade é mais uma vez problematizado. Todavia, num segundo momento, o Areopagita não apresenta apenas uma visão sobre a escravidão, que visasse analisar uma "classe inferior" de forma "neutra" ou "imparcial"; ele sabe que o escravismo é singular, porque existem mecanismos do poder que tendem a supervalorizá-lo e adaptá-lo initerruptamente a inúmeras situações do cotidiano:

> Não é segredo para ninguém que o serviço do Tribunal, despojado hoje da maior parte das suas antigas atribuições, nos deixa algum tempo disponível. Eu o emprego de diversas maneiras, por certo. Mas ultimamente, venho-me dedicando a pesquisas históricas. Amo o passado, tanto como o presente e, mesmo, o futuro. Mas, não filosofemos ainda [...].
>
> Talvez. Enquanto todos os indivíduos saem em bando para a procura do alimento, há uma igualdade, que torna a escravidão suportável. É o estágio eminentemente social dessa *economia pública* do nosso caro anfitrião. O caso porém é que hoje só uma parte se vê obrigada a sair todas as madrugadas para caçar e pescar. Estou falando alegoricamente, como o nosso ilustre interlocutor... *Um grande número de indivíduos privilegiados, dizia, deixa-se ficar em casa, à espera dos produtos daquela pilhagem.* Não vamos muito longe: vejam esse bando de escravos silenciosos – silenciosos porque, mesmo sob o teto acolhedor de Etéocles, falar enquanto servem constituiria crime. Eles trabalham, para que nós possamos comer e filosofar. *É que cada um dos homens da nossa classe declinou num outro homem, escravo ou cidadão, a tarefa de caçar ou pescar para ele*.
>
> – E isso não é sem alguma vantagem para os escravos – observa Etéocles...
>
> – Todavia, você comete um erro de interpretação – observa o Areopagita. – *No meu sistema, ninguém foge à escravidão*. *Veja o que ocorre comigo*. O meu trabalho é sentar no tribunal, nesse glorioso Areópago de Atenas, que nem César, com todo o seu poder, se atreveu a suprimir, a minha função, estava dizendo, é tomar assento no tribunal e julgar. Pois bem, toda vez que entro no Areópago e que vejo aquela atividade – escribas e juízes curvados sobre os seus papéis, desenhando, uns, caracteres que outros deverão interpretar e aplicar – sempre que me defronto com situação tão excêntrica, eu me faço esta reflexão, que não deixa de ser um tanto desconsoladora: a que transformação última chegou o ato simples, natural e bucólico de caça e pesca...
>
> (Machado, 1976, p. 220 e 222, grifos nossos)

Nesse ponto de nosso estudo, é a metáfora taciteana sobre a escravidão que também nos ajuda a examinar a problemática detectada pelo Areopagita. Nesse sentido, há outra importante relação intertextual, instituída peculiarmente pela trilogia de Dyonelio e, em especial, indicada por algumas epígrafes de *Deuses econômicos*. Isso quer dizer que, para compreender melhor o pensamento do Areopagita, é necessário analisar, mesmo que seja de forma breve, aquilo que

Públio Cornélio Tácito diz, em seus *Anais*, a respeito de uma singular ideia de poder e de imposição na Antiguidade greco-romana.

Semelhante ao que salienta o Areopagita ficcional, historicamente a teoria taciteana sobre a escravidão não está somente direcionada à relação entre amo e servo ou dominador e vencido[214]. A convivência entre homens livres e escravos também é demarcada por Tácito, por intermédio de outros níveis ou formas de sujeição, *a priori*, quase imperceptíveis nas escalas sociais. Em seu discurso, as categorias *literal* e *metafórica* contribuem para aprofundar tal análise, mas a um só tempo é preciso interpretá-las em conjunto. Por exemplo, no seguinte trecho dos *Anais*, averiguando as reações de Tibério, durante as assembleias romanas, Tácito elucida muito bem como se constituem, naquele contexto, determinados mecanismos, interligados ao mencionado tipo de metáfora:

> Sobre os comícios consulares, que tiveram princípio no tempo [...] e depois continuaram, nada posso afirmar com verdade; porque nada de certo se pode inferir das diferentes opiniões dos autores, nem dos mesmos discursos de Tibério. Umas vezes, calando os nomes dos candidatos, mandava fazer uma relação da origem de cada um, de sua vida, e número de campanhas, para assim os dar a conhecer: outras vezes, deixando este método, exortava os mesmos candidatos a que não perturbassem os comícios com suas petições e intrigas, porque ele só se encarregava de os recomendar: outras vezes enfim publicava que não haviam outros pretendentes senão aqueles de quem remetera os nomes para os cônsules: dizia porém 'que outros quaisquer podiam pretender, contanto que tivessem consideração e merecimento'. *Contudo, tais expressões na sua boca eram todas aparentes, não tinham realidade*, e eram eminentemente insidiosas; *porque quanto mais trabalhava, tanto mais apressado corria pôr em prática uma pesada escravidão* (Tácito, 1950, p. 55, grifos nossos)

Observa-se que, sobretudo visando o domínio da situação política, o imperador é aquele que confere o direito de expressão e, ao mesmo tempo, o retira. Aparentemente, todos os magistrados poderiam concorrer aos cargos públicos, conforme a sua vontade. Não obstante, "*o próprio Tácito trata de minimizar tal espaço, declarando-o uma 'escravidão*', uma imagem de liberdade', fazendo assim recair sobre o imperador críticas negativas e indicando veladamente

[214] Baseamo-nos, sobretudo, nas considerações expostas no livro *Tácito e a metáfora da escravidão*, de Fábio Duarte Joly. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. Esta apreciação, sugerida por Fábio Duarte Joly, reavalia de um modo inovador a História e sua escrita na Antiguidade – por exemplo, muito próximo da relação elaborada por Benedito Nunes, entre narrativa histórica e narrativa ficcional. Para mais detalhes, vide o texto: "Narrativa histórica e narrativa ficcional". In: RIEDEL, Dirce Cortês (Org.). *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35. Tecendo observações sobre o discurso metafórico taciteano, mas valorizando o seu aspecto ficcional, A. J. Woodman diz que "a função da história para Tácito seria muito mais proporcionar prazer ao leitor do que promover informações históricas, sendo este o motivo pelo qual trechos de sua obra apresentariam uma estrutura poética e dramática" (Apud Joly, 2004, p. 50).

que a própria aristocracia preferia uma alternativa de poder centralizado" (Joly, 2004, p. 57-8, grifos nossos). Por tal foco, também é preciso entender que, "quando empreendida nos quadros de uma sociologia da retórica, a análise da metáfora da escravidão ilumina a função dessa figura de linguagem como reveladora de uma prática social, e não como um ornamento discursivo de Tácito" (idem, p. 59). Portanto, ao relacionar o pensamento taciteano entre escravidão, história e retórica, é possível ampliar a definição de metáfora, incluindo nela uma função social significativamente *crítica*, que revela as discrepâncias presentes na forma de constituição política do Império romano. Além disso, também é importante observar que, ao contrário de Aristóteles ou de Cícero, Tácito não considerava como escravos só os homens conquistados na guerra ou aqueles que já tinham nascido sob o *dominium* de outrem.

Na esteira dessas reflexões, nota-se que, em *Deuses econômicos*, o ponto de vista crítico do Areopagita problematiza alguns dos principais paradoxos do escravismo, como, por exemplo, indagando a submissão (*inconsciente ou não*) de todos que ajudaram a "civilizar" o "Império". Assim, a escravidão também se torna um *signo*, porque não está somente dirigida à violência ou à tirania, mas a uma forma peculiar de dominação. Conforme na última citação da trilogia, no momento em que os homens fossem aparentemente livres, para o Areopagita, predominaria o mais cruel tipo de servidão[215]. Só que, aqui, diferente da opinião de Evandro ou de Lócrio, o

[215] Sabe-se que, na época do Renascimento (sécs. XV e XVI), houve um minucioso resgate artístico, filosófico e político da Antiguidade Clássica. Nesse sentido, talvez a trilogia de Dyonelio, de maneira peculiar, cultive certas correlações com tal vertente cultural. Ao identificar que até mesmo aqueles que seriam considerados livres, são escravizados, possivelmente a reflexão do Areopagita se remeta a célebres textos da Antiguidade e do Renascimento, como, por exemplo, o de Étienne de La Boétie (1530-1563), ao escrever seu livro *Discurso da servidão voluntária*. Pois, como ocorre em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, La Boétie também faz uma revisão dos escritos de alguns teóricos da Antiguidade a fim de verificar como o ser humano deixou-se submeter ao *dominium* de outrem, sem que percebesse que era intensamente explorado. Segundo Tristan Dagron, o texto de La Boétie não pretende instituir ou difundir nenhuma ordem política. O seu objetivo é analisar um paradoxo: "aquele da servidão voluntária, ou seja, a incoerência a respeito da servidão não provém mais de uma forma de violência exterior, mas de um consentimento interior à vítima [...]". Assim, "ela mesma torna-se cúmplice de seu tirano" (Dagron, 2002, p. 7). Nesse caso, a tirania não está mais vinculada a uma norma preestabelecida ou a qualquer planejamento explícito de dominação. O que "*Le Discours* pretende não é rever, mas denunciar as incoerências dos fundamentos das autoridades que não repousam nem sob a força, nem sob o temor, mas sob a cumplicidade de todos ou de quase todos" (idem, p. 7). Observa-se que, de tal maneira definidos os mecanismos da servidão voluntária, consegue-se "isentar", até mesmo, o rei, o príncipe ou o tirano da culpa e do mau uso de sua extrema autoridade. Claro que seria muito difícil analisar as considerações feitas em *Le Discours* e compará-las mecanicamente com questões presentes nos contextos mais modernos. No entanto, para uma significativa definição da contemporaneidade do livro de La Boétie, vide o excelente texto de Florent Lillo: "Actualité de La Boétie?". In: LA BOÉTIE. *Discours de la servitude volontaire*. *Suivi de Les paradoxes de la servitude volontaire*. Études de Philippe Audegean, Tristan Dagron, Laurent Gerbier, Florent Lillo, Olivier Remaud, Luc Tournon. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2002, pp.157-175. Nesse ensaio, problematiza-se a atualidade da obra de La Boétie: ora considerando-a possível, ora analisando as incoerências suscitadas por algumas questões de anacronismos. Porém, a atualidade de sua obra torna-se plausível, porque ainda hoje faz com que os seus leitores reflitam sobre a sua própria condição de liberdade.

Areopagita igualmente se considera um escravo – ele sabe que também está à mercê de um sistema cuja função é a de explorar todas as pessoas, sem distinção social, cultural, racial ou econômica – aludindo ao moderno sistema capitalista[216]. Observa-se que a perspectiva deste personagem aproxima-se, entre outras, da teoria taciteana em torno da servidão, pois, contraditoriamente, ambas sustentam que a escravidão traz consigo a paradoxal igualdade entre os homens, já que ele coloca todos no mesmo patamar de *inferioridade*. Não sem razão, no citado banquete, à medida que o Areopagita observa a função dos escravos que servem os convidados, ele diz que todos estão subjugados a um cruel sistema de exploração.

Com efeito, analisando o discurso teórico de Lócrio e de Evandro, percebe-se que o Areopagita é o único que desvencilha pormenorizadamente a relação entre escravos e libertos do campo doméstico ou da conquista, transpondo-os amplamente para o nível "*estatal*", o que inclui:

[216] Na era moderna, retomando o pensamento greco-romano, outros estudiosos também se debruçaram sobre a questão da escravidão, como no caso de Félicité Robert de Lamennais (1782-1854). Em seu clássico livro *De l'esclavage moderne* (1839), Lamennais tece uma crítica direcionada à opressão dos reis e dos nobres, ao mesmo tempo em que defende a liberdade de imprensa e de escolha religiosa. No entanto, o seu principal questionamento está voltado para os, até então, novos mecanismos de conquista, notadamente, estipulados pela burguesia em ascensão. Embora peculiarmente compostas, talvez as teorias marxistas estejam muito próximas das reflexões de Lamennais, uma vez que, entre outras características, as suas teses também reivindicam em prol de uma minoria que, extremamente explorada pelas classes mais abastadas, ganha apenas o essencial para sobreviver, sendo, portanto, condenada a permanecer na miséria e obrigada a abdicar de sua liberdade. Além disso, Lamennais (2009, p. 44) também ressalta que "a essência da escravidão é, com efeito, a destruição da personalidade humana, isto é, da liberdade ou da soberania natural do homem, que faz dele um ser moral, responsável por seus atos e pleno de virtude". Só que, aqui, a escravidão se constitui por meio da dialética entre sujeição (ou uma espécie de tolerância tácita) e dominação. Segundo este teórico, a cobiça pelo capital transformou o homem num mero instrumento de trabalho: numa simples propriedade vendável ou comprável pelos seus empregadores. E, enquanto o povo não tomasse consciência de sua condição, (o que também inclui a compreensão das divergências sociais, políticas e econômicas que o cercam, bem como o reconhecimento de seus direitos civis), inevitavelmente ele seria considerado um servo, isto é, um escravo. Por isso, conforme tal perspectiva crítica, "o homem que não se elevasse acima de si mesmo seria considerado um servo por natureza" (idem, p. 60). Ao contrário do que previa a teoria aristotélica, referente à escravidão natural, nota-se que, mesmo que no contexto de Lamennais, a liberdade dos mais pobres se tornaria uma farsa, ainda haveria possibilidade de reverter a situação de submissão. Vê-se que a crítica de Lamennais não é somente exposta contra os representantes do sistema monetário, mas abrange todos os setores do poder, inclusive a monarquia e os tribunais de justiça. Apesar de ser desvinculada de suas formas mais primitivas, conforme Lamennais (2009, p. 71), a escravidão antiga ainda subsistia no cerne das sociedades, mesmo as mais desenvolvidas. Assim, se, por um lado, a relação entre o "capitalista" e o proletário passa a ser equivalente à do antigo amo com o seu escravo, por outro, na comunidade moderna, o submisso tem a possiblidade de agir ou de fazer as suas próprias escolhas – claro que isto está baseado em doutrinas essencialmente éticas e morais. Nesse sentido, o pensador francês interliga o seu ponto de vista *de crítico da sociedade capitalista* às suas doutrinas religiosas, só que especialmente dando ênfase às discrepâncias do sistema do escravagismo antigo, e não mencionando a acepção moderna de escravidão, aquela fundamentada nas colônias e no cativeiro. Contraditoriamente, tudo isso ao mesmo tempo revela a perspectiva revolucionária e conservadora de Lamennais. O paradoxo de suas teorias consiste em lutar contra a escravidão ou a exploração do proletariado e, concomitantemente, adequar-se às causas do progresso ou da civilização.

o "*jurídico*", o "acadêmico-filosófico[217]", o "social", etc., e revelando, consequentemente, a presença da escravidão nos órgãos públicos e em outras instâncias sociais – assim como concebe Tácito. Portanto, para o Areopagita, mesmo que, com o passar do tempo, as atribuições sociais e trabalhistas modifiquem-se, seria impossível fugir de certo sistema monetário que a todos consome, reprimindo, imperceptivelmente ou não, até mesmo aqueles que fazem partes dos mais elevados patamares da organização política social e econômica.

Para elaborar sua trilogia, Dyonelio Machado não só retirou da Bíblia a figura do Areopagita, de Jesus, de Paulo, etc. No mesmo banquete citado acima, também está uma mulher chamada Damálide. Por conseguinte, a exemplo do mencionado pensador medieval, provavelmente o autor gaúcho pretendeu construir essas duas e outras personagens, recuperando e reinventando as célebres figuras convertidas pelo apóstolo no Areópago de Atenas, isto é, Dionísio, o Areopagita, e Dâmaris. Não casualmente, em *Deuses econômicos*, a mulher cristã chamada Damálide conhece, com todas as minudências, a história de Cristo Jesus, destacando alguns dos mais importantes aspectos de sua seita – tal como apóstolo Paulo o fez no Areópago:

> [Maria] é uma princesa, da casa real de Davi, como informa Damálide. Teve outros filhos, além de Jesus, um dos quais se chamava Tiago. Mas, apesar da sua descendência dinástica, *Jesus foi pobre, humilde*... Reuniu em torno de si outros indivíduos simples como ele, em número de doze, e que se denominam apóstolos. O mais importante é Cefas, também conhecido pelo nome de Pedro – o Rochedo. Mas um dos apóstolos o traiu. Na noite desse dia, instituiu uma ceia, que desde aí ficou sagrada e que é repetida pelos fiéis como um ritual. *Traído e ameaçado de prisão, atravessou uma imensa agonia da alma. Foi realmente detido, ultrajado. Sofreu o suplício, fora de portas*, em Jerusalém, sob Herodes, o rei, e Pilatos, o procurador da Judéia. Sepultaram-no. Mas, como estava escrito, no terceiro dia ressuscitou dentre os mortos. Ainda apareceu a muita gente. Depois, subiu ao céu inferior. (Machado, 1976, p. 225, grifos nossos)

As duas figuras históricas e bíblicas (Dionísio Areopagita e Dâmaris) são, de certa maneira, transpostos para as ficções em pauta. E, embora o nome da mulher convertida ao cristianismo por Paulo passe a ser Damálide, e não seja possível saber ao certo se o Areopagita ficcional é um verdadeiro cristão, em todo caso, este é transformado em um dos mais

[217] Ao enfatizar a sua teoria sobre a escravidão, o Areopagita observa que: "Há pouco Damálide queria saber o que estaria escrito no cartaz que pendia do pescoço musculoso de Platão, quando o venderam como escavo. É fácil responder. Mas para isso teríamos de entrar no segredo duma transação comercial e violá-lo. Não me fica bem como juiz... O que importa é isso: Platão não é mais escravo quando se vê apregoado num mercado de escravos e vendido ao maior lance, que orçou por três mil dracmas, do que quando filosofa na Academia. Ali, à sombra daquelas árvores veneráveis, sabem o que ele está fazendo?" (Machado, 1976, p. 223). Assim, mais uma vez, o Areopagita é contundente: *não há liberdade num âmbito onde predomina a escravidão*.

contundentes críticos da escravidão ou do "imperialismo" e aquela é dessacralizada ou transmutada em uma bela e sedutora cortesã. Mas, diferentemente do que ocorre em *Prodígios* ou em *Nuanças*, aqui, não há o excessivo tom do melodrama. Damálide se comove narrando a história de Jesus que, também segundo Lúcio Sílvio[218], morreu humilhado, tal como um escravo e enfrentando, injustamente, as mesmas punições dadas a assassinos, traidores e ladrões. A história de sofrimento dessa mulher assemelha-se com a do Messias.

3.5. Sílvio, a conscientização crítico-humanista

Por mais intrigantes que as teorias do sofista Evandro, do Areopagita e do agricultor da Lócrida possam parecer, Sílvio sabia que, escutando-as, ao mesmo tempo, ouviu um convite à *ação*, ou seja, para estabelecer uma sociedade verdadeiramente livre e igualitária, ele também podia lutar ao lado dos "cristãos revolucionários"; e, tal como o seu mestre tentava fazer, ele tinha que unir o pensamento crítico-filosófico à *praxis* político-social. O narrador observa que assim seria a sua

> revolta contra um estado social que admite a ideia monstruosa de que a força possa transformar o homem numa simples *cousa* (ou num *corpo*, como quiserem) – objeto de opróbrio, de vexames, de tráfico... A raiva que lhe inspiravam esses mercadores de escravos que acompanhavam a retaguarda dos exércitos, e que, tão pronto termina a batalha, correm sôfregos, para ali mesmo fechar o negócio, fazer a sua colheita entre os prisioneiros de guerra... *Ouvindo Evandro, via o problema sair dos livros, das tiradas puramente oratórias*.
>
> [Sílvio] leu e releu os autores Helênicos, antigos e modernos. Enfrentou problemas e experimentou as suas sensações ao resolvê-los. Problemas! Tem agora até pejo em rememorar isso. Eram interpretações mais ou menos sutis, mais ou menos artificiosas [...]. Problemas são esses que agora estão aí. Problemas de Pensamento. Mais ainda: problemas de ação. Será que, tendo-se revelado sempre um escravo do ábaco e dos livros, agasalha mesmo um desejo real de desprender-se das suas tendências puramente especulativas e enfrentar semelhantes questões? Será mesmo? [...] Mas a verdade – melancólica verdade – é que o seu passado, desde agora, começa a lhe aparecer vazio e sem interesse. Sente, embora confusamente ainda, que um outro caminho se abre à sua frente, – e que não é precisamente o mesmo caminho fácil que conduz dos seus vinhedos à cidade ou ao embarcadouro do Pado... (1976, pp. 84-5, grifo nosso)

Reformulando criticamente uma das teses de Aristóteles, a lição de que a natureza não cria escravos, e sim o homem que os domina, fez com que Sílvio repensasse não só as relações

[218] Cf. Machado, 1976, p. 30.

entre cidadãos livres e servos, mas também o ajudou a refletir sobre a ascensão do cristianismo e sobre o papel que as epístolas do apóstolo São Paulo poderiam exercer a favor dos mais pobres. Pois, conforme sublinhamos por meio da análise alegórica, seria possível transformá-las em manifestos contra as contradições do poder, concentrando, ao mesmo tempo, uma mensagem de esperança, até mesmo, para os leitores modernos. Além disso, talvez o mais importante a destacar seja a paulatina transformação de tal protagonista, que aos poucos passa de uma visão elitista para uma perspectiva ampla e profunda das discrepâncias ao seu redor e daquilo que foi sua própria vida.

Tudo isso condiz com uma reinterpretação do universo religioso, mítico e poético, bem como engloba a formação crítica e humanista de Sílvio. E, embora a tese de Evandro seja elaborada por vezes com ironia, Sílvio sabia que ela problematizava inúmeras questões que fogem ao senso comum. Como, por exemplo, ao explicar que, além dos seus senhores, o povo era o seu próprio e principal inimigo, visto que, bem que a população fosse contra a exploração econômica, não concordava em firmar, *a priori*, a luta revolucionária[219].

Por outro lado, em diversas partes da trilogia, os mistérios e os milagres divinos estão parcialmente ocultos e nem todos devem ser revelados, porque o mundo ficcional já se tornou demasiadamente individualista e extremamente racionalista para que alguém possa revelá-los completamente. Tanto a ordenação do universo econômico e político quanto o âmbito social e cultural são transformados, pelo próprio protagonista filósofo[220], em instrumentos de análise para a sua compreensão do mundo e para o entendimento de si mesmo – antes encarregados pelos ensinamentos dos deuses pagãos, de Deus, de Jesus Cristo e do apóstolo Paulo. Mas como seria possível questionar o racionalismo extremo do *hommo economicus* e o seu rígido controle do mundo? A partir da "era do esquecimento", talvez a única maneira de salvaguardar os símbolos e alegorias celestiais fosse restaurar e preencher novamente a linguagem *de uma outra forma*. E a forma escolhida por todos os personagens em foco se dá através do reestabelecimento da crítica. É por essa razão que a reescrita das *Escrituras*, nos três livros em pauta, também adquire outros sentidos, além dos significados de redenção e de esperança. No final de *Sol subterrâneo,* e no começo de *Prodígios*, a atmosfera ficcional sofre mais uma mutação, provavelmente também

[219] Cf. *op. cit*., p. 99.

[220] É importante lembrar que um dos maiores seguidores de Sócrates, Protágoras (480-410 a.C.), também foi sofista e já na sua época concebia que o homem era a medida de todas as coisas.

indicando que a própria transformação do homem seria possível. Por esse motivo, os pontos de vistas de Lúcio e de Evandro mudam drasticamente.

Além disso, outro fator importante para a conscientização política de Lúcio Sílvio foi a aquisição de uma das obras de Aristóteles. Ao lê-la, o protagonista tenta criticar a naturalização da servidão, ao destacar que

> A classe *capitalista* vem incutindo essas ideias, que visam a manter o atual estado de coisas, como se ele dependesse mesmo da ordem geral que reina na natureza. A presença dos pobres ao lado dos ricos é tão necessária para o equilíbrio social, como a do quente e do frio, a do seco e do úmido, para a estabilidade do mundo físico. Farsantes! E esses ricos, que vão buscar à cosmologia os sofismas com que entorpecem o desejo de luta dos espoliados, encontram sempre intelectuais prontos para fazer seu jogo, a apresentar o drama desumano da diversidade das fortunas como uma fatalidade benéfica, desejada por deus e por ele *prolongada até a perpetuidade*.
>
> (Machado, 1976, p. 210, grifos nossos)

Aqui, apesar de fazer parte de uma família abastada, a perspectiva de Sílvio é veemente, ele indaga a posição das pessoas ricas, mas principalmente aquelas que ajudam a manter um sistema explorador e hipócrita. Ademais, nesse ponto, também a crítica dyoneliana *é explícita*: trata-se, entre outros aspectos, de um outro questionamento à *moderna classe capitalista do século XX*. Assim, história, religião, política e economia[221] são sobrepostas, de forma a salientar julgamento literário, em especial, de *Deuses econômicos*. Mais uma vez, ao interligar a imagem do homem reificado ao questionamento contra o capitalismo, o pensamento de Marx contribui para aprofundar a análise da trilogia de Dyonelio:

[221] Não por acaso, ao analisar a analogia entre o cristianismo e a economia do Império, Evandro diz: "eu vi nos lábios de um desses párias, no Egito, uma expressão inesquecível, que robustece extraordinariamente a minha tese. Era no mercado. Uma espécie disto aqui. A polícia prendera um pobre diabo e, no meio dum grande ajuntamento e de enorme algazarra, quis retirar-lhe das mãos uma moeda romana – um áureo – com a efígie do Imperador. O sujeito era considerado pela polícia muito miserável para poder ser possuidor daquela pequena fortuna: só podia tê-la roubado. Ele protestou veementemente a sua inocência. Mas não pôde estabelecer dum modo indubitável a procedência do dinheiro. Acabou relaxando-o às mãos do policial. *Dai a César o que é de César e a Deus o que é de Deus*, disse ele então, à guisa de consolação, falando-se a si mesmo e com a expressão beatífica de quem se achava mesmo consolado. Evidentemente a frase não era dele. Era uma frase feita. Isso se sentia pelo seu cunho lapidar de sentença. De quem era, não sei. Mas que desprezo pelos bens terrenos ela exprimia! Atentem para isso vocês, os donos da sociedade, enquanto é ainda tempo" (Machado, 1976, p. 78). Aqui, a insígnia do poder (exemplificada pela moeda) representa o próprio poder do César; por sua vez, o pobre elucida que o dinheiro não faz parte do Reino do céu, da seita cristã, defendida por Jesus. O dinheiro é uma invenção do homem a fim de dominar os mais fracos. Somente o Reino do céu acabaria com a existência de tal premissa.

> A forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. *Por isso, para encontrar uma analogia, temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo da religião. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens*. Assim, no mundo das mercadorias, acontece com os produtos da mão humana. Isso eu chamo o fetichismo que adere aos produtos de trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias. Esse caráter fetichista do mundo das mercadorias provém, como a análise precedente já demonstrou, do caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias. (Marx, 1996, pp. 197-8, grifos nossos)

Vê-se que a identificação feita por Evandro, segundo a qual o fetichismo em torno da religião tornou-se praticamente o mesmo fetichismo em torno das mercadorias, une significativamente o pensamento de mestre e de aprendiz. Assim, em meio a outras analogias, bem como é apreendido tanto por Evandro quanto por Sílvio, e está detalhado em outro patamar significativo pela assertiva de Marx: as relações sociais e humanas perdem espaço para meras relações entre os homens e as coisas – aqueles se transformam em objetos de consumo, graças à sua íntima relação com estas últimas. Ao mesmo tempo, são imperceptivelmente explorados pelo sistema monetário, ao qual estão secularmente submetidos. Curioso como a premissa em torno da reificação perpassa muitas obras de Dyonelio Machado, desde os seus contos até os seus mais expressivos romances.

Partindo dessas observações, fica claro que, para Sílvio e Evandro, o papel do intelectual deveria estar voltado para a crítica a um ambiente em que o "equilíbrio social" tende a favorecer aqueles que louvam os "deuses do dinheiro" ou do "capitalismo" e cuja explicação de desigualdade também está fundamentada na "vontade divina". Com efeito, sua função não seria compactuar com um sistema que garante cada vez mais a exploração que o "homem" faz do próprio "homem", mas sim decodificar os seus mecanismos, questioná-los, sugerir-lhes possibilidades de melhorar as condições de trabalho e, por consequência, econômicas.

Não sem razão, em particular *Deuses econômicos*, a comparação entre as figuras de Jesus Cristo e do apóstolo São Paulo, com as de Evandro e de Sílvio, permite identificá-los como personagens deslocados no espaço e no tempo. E, sobretudo por causa de sua luta engajada, justaposta a uma cadeia simbólica, eles podem representar a imagem do intelectual

comprometido para além das "causas de sua contemporaneidade". Peculiarmente, esse confronto contra a tirania é um perspicaz convite à militância política que, de forma artística, transpõe as barreiras temporais, notadamente quando é considerado o contexto histórico em que esse primeiro livro da trilogia foi composto. Trata-se de uma concepção dialética que reciprocamente conecta as imagens ou formas discursivas *ao* papel do leitor. Portanto, ao analisar os procedimentos temáticos e estruturais dessa elaboração de Dyonelio, é possível dizer que ela foi composta para "ser uma arte de longa duração[222]". Por isso, acreditamos que, se alguém considerasse essa trilogia somente a partir da focalização do universo da Antiguidade – tal como no mencionado caso de Menton (1993, pp. 15-38) –, reduziria excessivamente a sua riqueza interpretativa.

Em oposição a isso, a partir da leitura alegórica, podemos ampliar a interpretação, ao constatar que talvez o "Império" configurado – em *Deuses econômicos*, *Sol Subterrâneo* e *Prodígios* – adquira *outras* características, além das já sublinhadas. Bem como acontece com a referida recriação literária da *Bíblia*, outra ideia que gostaríamos de pontuar aqui é que, nessa trilogia, suprimindo a relação entre escravidão e servidão, a crítica explicitamente direcionada ao *Imperium romanum*, tanto pode indagar as discrepâncias do autoritarismo de Vargas, da Ditadura Militar, do contexto sul-rio-grandense, etc., como também é capaz de trazer à tona a representação do atraso econômico, político e social do *Brasil imperial*[223]: lembrando que sua política deixou marcas indeléveis em nossa cultura. Assim, denota-se um quadro que delineia uma falsa modernidade. Nota-se que o retorno à Antiguidade não problematiza apenas assuntos

[222] Expressão emprestada do livro já citado de Georges Didi-Huberman (2005, p. 18).

[223] Em *O abolicionismo* (1883-4), pretendendo acabar com a relação entre amo e escravo, Nabuco examinava o *sistema servil* por intermédio de uma perspectiva moderna, ou até mesmo revolucionária, para a sua época, indagando contundentemente algumas vertentes que tratavam do assunto, tais como a política e a econômica ou a religiosa e a cultural, já que ele não só avaliava minuciosamente a situação do homem negro diante da escravidão, mas também a compreendia a partir de inúmeras relações de *influência* ou de *poder*. Isso porque, conforme Nabuco, todos aqueles que de certo modo fossem controlados ou dependessem do contraditório processo "econômico da servidão" seriam irremediavelmente considerados escravos[223]. Por assim dizer, em *O abolicionismo*, ele enfatiza que "a palavra escravidão é tomada... em sentido lato. *Esta não significa somente a relação do escravo para com o senhor*; significa muito mais: *a soma do poderio*, influência, capital e clientela dos senhores todos; o feudalismo estabelecido no interior; a dependência em que o comércio, a religião, a pobreza, a indústria, o Parlamento, a Coroa, o Estado, enfim, se acham perante o poder agregado da minoria aristocrática, em cujas senzalas centenas de milhares de entes humanos vivem embrutecidos e moralmente mutilados pelo próprio regime a que estão sujeitos; e por último, o espírito, o princípio vital que anima a instituição toda, sobretudo no momento em que ela entra a recear pela posse imemorial em que se acha investida, espírito que há sido em toda a história dos países de escravos a causa do seu atraso e da sua ruína". (Nabuco, 2000, p. 4, grifos nossos). O importante a notar é que, tal como ocorre nos romances de Dyonelio, Nabuco usou como fonte a teoria taciteana sobre a escravidão, concebendo-o como uma metáfora que engloba a todos os membros da sociedade, inclusive aqueles que fazem parte da "elite".

relativos a uma época ou problemática específica. Porém, ao questionarem os mecanismos do poder, essas narrativas também revelam que eles ainda podem regressar, mesmo que estejam camuflados pelos "modernos ideais de civilização".

Representados a partir do resgate histórico do "Império", essas três obras trazem consigo outra vertente crítica, irônica e mordaz, no sentido paradoxal de procurar *vestígios* do moderno naquilo que já está aparentemente antigo, ultrapassado[224]. No entanto, ao mesmo tempo, esta formulação sublinha que singularmente a modernidade também pode estar vinculada ao passado: no momento em que os traços da história (da Antiguidade, do mundo moderno ou do Brasil imperial[225]) são recriados criticamente, e não apenas adaptados ou reatualizados.

Por um lado, é possível detectar, nos discursos de Evandro, Lócrio e do Areopagita, *alusões críticas* a inúmeros paradoxos acerca do sistema escravocrata, tanto aqueles que muitas vezes foram silenciosamente presenciados pelas autoridades do governo nacional, tais como ex-imperadores ou até mesmo ex-representantes do clero, quanto aqueles ocorridos na Antiguidade. Em outro patamar significativo, os seus pontos de vista também poderiam estar direcionados a novas formas de dominação, às vezes chegando a ampliar o "conceito de escravidão". Além disso, em certos momentos, esses intérpretes ajudam a refletir sobre a possibilidade de o indivíduo reconquistar a liberdade, tornando-se agente de sua própria *história*. Ainda assim,

[224] Isso não quer dizer que Dyonelio Machado seja um autor reacionário, mas que sua poética não deixa de recorrer a um mecanismo que foi considerado como experimental, na época em que a sua trilogia foi composta.

[225] A partir de 1867, sob o pseudônimo do filósofo Erasmo de Roterdã e pautado nos ideais do Partido Conservador, José de Alencar enviara suas *Novas cartas políticas* ao imperador Dom Pedro II, a fim de persuadi-lo da importância monetária em torno da exploração do trabalho escravo, concebendo-o, portanto, como um instrumento necessário para garantir "o progresso" ou o "desenvolvimento da nação". Isso porque, desde 1864, devido à intensa pressão internacional, sobretudo acarretada pela crise do sistema econômico escravagista e pela consequente ascensão do capitalismo, o monarca brasileiro entendia que talvez a emancipação dos escravos fosse financeiramente viável para o Império. Em meio à discussão, entre outros temas expostos em suas epístolas, Alencar ainda tentava explicar, artificiosa e retoricamente, a possibilidade de inserção social de um ex-cativo e de seus filhos, pois, num futuro próximo, ocorreria a gradual ou natural extinção da escravatura, devido à inevitável miscigenação sociocultural (tal como determinados líderes de outros países daquele período também previam). Por conta disso, para o romancista, a nação não precisava abdicar imediatamente do trabalho forçado dos "povos legalmente conquistados". Valendo-se das artimanhas da retórica clássica, não é difícil perceber que Alencar delimita a sua concepção em torno do escravismo, valorizando um projeto de civilização que *milenarmente* é vinculado à dominação humana e à ambição econômica. Assim, para este escritor, a escravidão "é uma forma, rude embora, do direito; uma fase do progresso; um instrumento da civilização, como foi a conquista, o mancípio, a gleba... Se a escravidão não fosse inventada, a marcha da humanidade seria impossível" (Alencar, 2008, pp. 65-6). É nesse sentido que, em suas missivas, ele também evoca a história de grandes potências: como, por exemplo, nas vezes em que relaciona as conquistas da Roma antiga à moderna ideologia imperialista, com intuito de demonstrar a eficácia e a "atualidade" do sistema escravocrata, uma vez que este, sobretudo no caso do Brasil, amenizava a escassez de mão-de-obra. Enfim, nota-se que, por exemplo, Alencar, Nabuco e Dyonelio foram entender a economia precária do Brasil, estudando as fontes da Antiguidade.

concebida em variados níveis, a escravidão poda aquilo que é imprescindível para o humano – aspecto este muitas vezes esquecido pelos "discursos tradicionais" em torno do "progresso conservador". Com efeito, nessas composições literárias, a liberdade é configurada como a mais importante conquista, mais do que a civilização e mais do que o dinheiro, pois, entre outros motivos, este também é representado pela ascensão das relações sociais e econômicas *versus* o ofuscamento das afinidades interpessoais, bem como a dessublimação do universo religioso e mítico.

Tendo em vista sobretudo a mensagem de *Deuses econômicos* e de *Sol subterrâneo*, Dyonelio Machado se filia a escritores cujas obras seguem uma vertente de "força de oposição". Tais como determinados romances elaborados na década de trinta[226], que visavam tecer um expressivo questionamento social e político, como, por exemplo, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; *Fogo morte*, de José Lins do Rego; *Os corumbas*, de Amando Fontes; *Capitães de areia*, de Jorge Amado; *O tempo e o vento*, de José Veríssimo, entre muitos outros. Uma literatura da contracorrente, basicamente inconformista – talvez seja uma das melhores definições, principalmente, para *Deuses econômicos*. A *liberdad*e simbolizada por esse romance também traduz, não só a crítica social e política em torno da abolição das classes, da tirania ou da ditadura, como também está direcionada contra todo tipo de ordem preestabelecida que insiste em submeter a literatura a certas regras, comprometendo o seu diálogo com a *vida* e com o *mundo*. Nesse sentido, o papel do escritor igualmente se confunde com o do intelectual engajado, uma vez que a revolução poética torna-se uma luta permanente e ela ainda é capaz de se renovar.

3.6. *Mutatis Mutandis*: "mudando o que tem que ser modificado"

Ao analisar os três romances, talvez uma das maiores contradições dessa trilogia possa dizer respeito à formação crítica e humanista do protagonista Sílvio e o papel exercido por este e pelo seu mestre Evandro. Em sua longa viagem, (passando pelas cidades ou por países, como, por exemplo, Tessalônica, Íster, Trácia, Grécia, Roma), além das teses de Evandro, Sílvio avaliou as teorias de Lócrio, do Areopagita, Ascalon, Diógenes, Soêmio, Hegesipo, Caio Flavo, em meio a

[226] Para o estudo das principais características dos romances compostos na década de 19330, valemo-nos do já citado livro de José H. Dacanal, *O romance de 30*. 2ª edição. Mercado Aberto: Porto Alegre, 1986; e do livro *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

outros. O problema é que, assim como destaca Bosi no texto já citado anteriormente (apud Machado, 1980, p. 324), em *Prodígios*, de volta à cidade de Tessalônica, depois de ser posto em liberdade, contraditoriamente, Lúcio Sílvio torna-se apenas mais um membro da elite. Pois, junto a Evandro, ambos vão trabalhar, numa parceria comercial, como vinhateiros. No entanto, aqui há uma metáfora significativa que a linhagem de Sílvio contribui para sua compreensão:

> Preparavam-no, como o filho mais velho, para prolongar uma tradição de família que vinha de mais de dois séculos. A sua asseveração a Heliodoro em viagem só traduzia sinceridade: era filho de vinhateiro, ia-se tornar com o tempo vinhateiro também. Não que isso pudesse satisfazer um ideal de vida. Mas, em suma, qual era o ideal da sua vida? Até aquele momento nenhum (Machado, 1976, p. 83)

Em *Prodígios*, num diálogo entre Lúcio Sílvio e sua mulher Tarsita, o narrador mais uma vez destaca que

> Evandro lançara-se numa campanha em defesa dos pobres, foi seu paladino. Contraiu malquerenças por essa atitude. Agora, ombreia-se com os elementos da classe inimiga. Poderá parecer uma fuga, um abandono. Ou uma corrida em busca da riqueza, – *coisa que nunca se esperaria dele*.
> – É isso
> – Sim.
> O marido porém pede que ela distinga bem: a campanha *de Evandro foi em defesa dos pobres, não da pobreza*. A pobreza ele a quer banida do mundo.
> – Há de parecer que, para comungar com as reinvindicações dos pobres, compreendê-las e por elas se bater, *tem de se ser tão pobre como eles. O contrário cheira a demagogia*. Um lance altamente dramático da luta seria despojar-se previamente de todos os seus bens. No fundo era aumentar de mais um o número dos pobres, que a tese de Evandro de Tessalônica porfia em extinguir.
> Depois de uma pausa.
> – Vê bem: no serviço do rico o escravo entra para trabalhar para o senhor; recebe o mínimo necessário à restauração da sua força de trabalho. No do empresário, entra para ganhar. O que resulta que ganhar pelo trabalho é também trabalhar para si. Economicamente, o operário é um sócio do empregador.
>
> (Machado, 1980, p. 109-10, grifos nossos)

Nesse sentido, é importante averiguar qual é o lugar da sociedade (ou do discurso) em que os dois protagonistas são representados. Na Antiguidade, o pobre ou alguns homens livres não tinham voz ativa; vimos que eles eram considerados praticamente escravos[227]. Lúcio Sílvio tem

[227] Em um trecho de *Deuses econômicos*, Evandro explica a Sílvio: "– Se tu te lembras bem da nossa conversa desta manhã, tu sabes que a revolução vai começar por aí. *Eu não tenho maior simpatia pelos pobres do que pelos ricos: são todos seres humanos. Mas os pobres são em maior número: é justo que dominem.* Além disso, se a sociedade não lhes abrir uma perspectiva econômica, eles vão todos acabar no deserto, como o nosso Terapeuta. Será na

escravos e, ainda que Evandro os liberte e o narrador tente justificar a posição dos dois protagonistas no desenvolvimento da narrativa, passa a predominar um tom *paradoxal*, porque a crítica elaborada, principalmente, nos *Deuses econômicos*, é enfraquecida. E o que passa a predominar, ironicamente ou não, é a libertação do homem pelo Amor. Vimos anteriormente que essa transformação do *pensamento revolucionário* para o *ideal amoroso* pode comprometer a coerência do projeto estético de Dyonelio.

Mas adiantamos que talvez uma explicação plausível para a mudança de perspectiva dos dois protagonistas da trilogia seja encontrada a partir de uma análise detalhada do próprio contexto em que ela foi publicada. Conforme pontuamos, em suas entrevistas, palestras e em seus livros de memorialísticos, o autor gaúcho sempre afirmou que *Deuses econômicos, Sol subterrâneo* e *Prodígios* poderiam ser lidos separadamente, isto é, sem ser necessário seguir uma sequência lógica entre a apreciação de cada livro. De qualquer forma, para a análise cronológica do contexto desses romances históricos ficar mais bem delimitada, grifa-se novamente a seguinte linha temporal:

Preparação de *Deuses econômicos*	*Deuses econômicos* I edição	*Deuses econômicos* II edição	*Prodígios*	*Sol subterrâneo*
<----------I	----------II	----------III	----------IV	----------V---------->
1954	1966	1976	1980	1981

No início do presente trabalho, observamos que, em seu livro de memórias, intitulado o *Cheiro de coisa viva*: entrevistas, reflexões e um romance inédito *O Estadista* (1995, p. 36), Dyonelio Machado explica o motivo por que[228] seus textos sugerem um diálogo entre o contexto antigo e moderno, mas tudo indica que ele reformulou o texto algumas vezes. *Deuses econômicos*

realidade o fim do mundo, – isso que agora apenas existe na imaginação delirante de certas seitas orientais. Nós temos o dever de estudar o problema e resolvê-lo. A alternativa já se está oferecendo ao pletos – às grandes massas: ou o direito de gozar, em pé de igualdade com os ricos, os bens deste mundo, ou então desprezá-los corajosamente pelos bens mais acessíveis do outro [...]. O objetivo social e humano é a posse das comodidades terrestres. Atacar pela força os ricos, assaltar-lhes os depósitos – tudo isso já foi tentado mas em vão, porque o Estado, com a polícia e a religião, monta guarda na defesa dos interesses da classe. Não nego as virtudes da insurreição: mas no momento ela não é viável. Fui acusado de pregar a oclocracia. Tu conheces o termo, introduzido por Políbio: – o governo da populaça, uma forma extremista da democracia. Talvez no fundo eu seja mesmo pela oclocracia, mas não vejo como inaugurá-la..." (Machado, 1976, p. 97). Evandro queria que os pobres tivessem as mesmas oportunidades que os ricos. Por isso, o filósofo reconheceria que Jesus Cristo seria o Deus ideal para os excluídos.

[228]Cf. Machado, 1995, p. 36.

foi recusado por uma editora, em junho de 1954, ou seja, só obteve uma péssima edição em 1966 – mais de dez anos depois de suas primeiras versões. Com efeito, isso quer dizer que, desde a década de 1940, o escritor trabalhava frequentemente num primeiro rascunho de tal romance, que só foi aceito para ser reeditado em 1976, pela Editora Leitura, do Rio de Janeiro. Sob tal enfoque, Maria Zenilda Grawunder destaca que

> *Entre sua concepção, a partir de 1945,* e a edição, a trilogia *Deuses econômicos* (1966), *Sol subterrâneo* (1981) e *Prodígio*s (1980) levou quase vinte anos. Dyonelio escreveu os textos consciente do alinhamento do Brasil à economia capitalista e das dificuldades e barreiras à emergência de ideias socialistas [...]. Esses textos, como um padrão dyoneliano, organizam-se como viagens, trajetórias, metáforas de transição, sob o signo da descoberta, mas também da clandestinidade e angústia, de conhecimentos culposos, diálogos tensos. Através dos relatos, o autor analogicamente simboliza a trajetória histórica do pensamento inovador numa sociedade, a romana, mas acima de tudo põe em exercício as ideais de arte do pensamento marxista que continua a endossar [...]. Depois de amargar a falta de receptividade para *Passos perdidos*, de 1946, com os originais engavetados e a vida política bruscamente interrompida, *Dyonelio deixou de procurar editoras e de publicar. Assim passou vinte anos, mas continuou escrevendo, estudando*, enquanto se dedicava à medicina, à família, aos amigos, aos seus *hobbies* [...]. O ostracismo, em parte auto-imposto, fez com que ele praticamente tivesse sua figura esmaecida, se comparada à de autores de sua geração, a que se consagrou na década de 30, mas ajudou-o a cristalizar algumas ideias, que discutia com o grupo fiel de intelectuais e literatos que nunca deixaram de o admirar. Só em 1966, retornou ao cenário literário nacional, com a reedição de *Os ratos* e a publicação, pela Leitura, do Rio de Janeiro, de *Deuses econômicos*, primeiro volume de uma trilogia, completada com *Sol subterrâneo* e *Prodígios*. (Grawunder, 1995, p. 26-8, grifos nossos)

Nota-se que há dados que comprovam que o autor levou mais de vinte anos para publicar sua trilogia. Em todo caso, como a primeira edição de *Deuses econômicos* não obteve uma revisão minudenciada, o próprio Dyonelio decidiu comprar os exemplares que ainda estavam disponíveis, retirando-os de circulação[229]. Comparando as versões deste romance, ressalta-se que nelas o problema mais grave é que, na impressão da primeira edição, várias páginas dos capítulos iniciais estão trocadas. Por exemplo, há um brusco salto que vai da página 48 para 57; da página 64, voltando para 49; depois, da página 56 até a de número 65. Com efeito, isso dificulta drasticamente a leitura desse romance e não seria viável que um escritor tivesse uma obra editada e publicada nessas circunstâncias, ainda mais no caso de Dyonelio, já que seus textos não eram

[229] Cf. Dyonelio Machado, (1995, pp. 37-8).

bem quistos por várias editoras da época, devido a inúmeros fatores já sublinhados no decorrer deste trabalho.

Por isso, em 1966, o autor gaúcho resolveu preparar a segunda e, até o presente momento, última edição desse primeiro livro da trilogia – publicado pela Editora Garatuja. Comparando as duas publicações, percebemos nelas relevantes mudanças. Na de 1966, Dyonelio não pôde preparar uma apresentação detalhada para a obra; não colocou nenhuma epígrafe; certos capítulos são demasiadamente longos; e, nas cenas iniciais, ele privilegiou o discurso direto livre. Para a nova edição de 1976, ele escreveu a já mencionada apresentação, sugerindo que seus romances poderiam dialogar com o "presente" (momento histórico em que foram compostos) de forma peculiar; refez alguns parágrafos, mas com todo o cuidado para não descaracterizar a "história original" – talvez para evitar certas críticas, cuja tendência era afirmar que seu pensamento estético seria incoerente.

Além disso, Dyonelio incluiu, na edição de 1976, inúmeras epígrafes, sendo que uma de suas principais funções é tanto pontuar a crítica à política imperialista antiga, quanto instituir o questionamento contra o capitalismo moderno, a Era Vargas, o Integralismo, as questões religiosas, como, por exemplo, indagando certos ideais de membros da Igreja Católica do Rio Grande do Sul que, conforme observamos anteriormente, apoiavam o governo de Flores da Cunha. Por exemplo, a seguinte epígrafe de Plínio J.: "... Lhe impusesse silêncio a clepsidra" (Machado, 1976, p. 30) – possivelmente faz uma alusão à censura que era recorrente no Estado Novo e na ditadura militar, relembrando que, nesse sentido, o próprio Dyonelio foi uma de suas vítimas. Já a epígrafe de Suetônio: "Dispôs, através da Itália, postos militares em número maior que o habitual" (idem, p. 50) – faz uma menção direta à organização do exército, após o golpe de 1964. E, só para citar mais um exemplo, a epígrafe de Aristófanes, ao afirmar que "É pelos deuses que juras? Em princípio, deuses, para mim, não é moeda de curso legal" (idem, p, 69) – indaga com contundência a relação entre religião, dinheiro e poder – a qual poderia ser sobreposta à crítica dyoneliana contra o capitalismo.

De qualquer forma, o traço estrutural mais importante que Dyonelio incluiu na edição de 1976 de *Deuses econômicos* diz respeito à elaboração de um novo capítulo: exatamente o último. Em primeiro lugar, nota-se que este exerce um papel explicativo: diz como a longa viagem de Sílvio termina, estatelando-se em Roma; elucida o contato íntimo que tal protagonista tinha com as cartas de São Paulo; como Lúcio Sílvio admirava o filósofo Evandro e, sobretudo, a sua tese

em torno da escravidão. Ademais, esse derradeiro e novo capítulo também sintetiza a relação amorosa entre Sílvio e Tarsita – a já referida mulher que ele conhecera em Tessalônica; traz algumas observações sobre a carta que esse protagonista escrevera a Evandro, destacando o temor da prisão. Em segundo lugar, há uma volta ao tempo inicial da narrativa: no momento em que Roma está destruída pelo fogo, salientando, portanto, todo o clima de tensão e medo, com as perseguições políticas, com os assassinatos e com o cerceamento dos diretos civis, etc. O livro termina justamente quando Sílvio descobre que sua carta foi desviada e estava nas mãos da polícia; e no momento em que Soêmio lhe traz a notícia de que Tarsita esperava um filho.

De um lado, ao incluir esse novo desfecho, talvez Dyonelio estivesse preocupado em facilitar uma recapitulação dos momentos mais marcantes de sua narrativa, explicando igualmente as principais consequências da viagem de Lúcio Sílvio. De outro, ao mesmo tempo, tal aspecto comprova que o autor tinha consciência de que *Deuses econômicos* era um romance denso. A aproximação entre a Antiguidade e o contexto moderno, sugerida pelo próprio escritor, na referida apresentação desse livro, fez com que, ao reelaborar sua edição, Dyonelio tivesse que ser mais detalhista, dividindo com minúcia os antigos e longos capítulos e reescrevendo certas particularidades em determinados parágrafos – embora tivesse a preocupação de não alterá-los significativamente. Não por acaso, as epígrafes também exercem o papel de explicar, em síntese, o que há no capítulo. Portanto, tudo isso revela uma característica muito importante de *Deuses econômicos*, já que toda a reformulação da edição de 1976 intensifica, ainda mais, a crítica contra a ditadura e contra as discrepâncias econômicas e religiosas do século XX.

De qualquer modo, ainda que não tenhamos nenhuma fonte (originais) para comparar geneticamente suas elaborações de escrita, é possível afirmar no geral que, para as edições de *Sol subterrâneo* (1981) e *Prodígios* (1980[230]), Dyonelio continuou a enfrentar muitas dificuldades extraliterárias. Como, por exemplo, a longa espera, a fim de encontrar alguma editora que desejasse publicá-los, lembrando que muitos de seus textos não foram aceitos para divulgação, devido à sua estrita correlação com a política. Provavelmente, isso também explique seus longos anos de ostracismo. De qualquer forma, assim como *Deuses econômicos*, os dois últimos romances da trilogia abarcam um extenso período de profundas transformações sociais, políticas

[230] O próprio Dyonelio Machado destaca que "*Prodígios*, o terceiro volume da trilogia, é obra recente. Comecei em 1976 e terminei no dia 8 de março de 1979". Com efeito, essa característica amplia significativamente o horizonte crítico de toda essa trilogia.

e culturais do Brasil, e, se bem que eles fossem publicados no começo da década de 1980, possivelmente o autor já os tivesse elaborado há algum tempo.

Talvez a citada transformação (da passagem de *Deuses econômicos* para *Sol subterrâneo*) esteja associada, não só com o espírito da época (*Zeit geist* goetheano), mas também à própria mudança do pensamento artístico, literário e especialmente político de Dyonelio. Maria Zenilda Grawunder (1995, p. 26) observa que, depois que os militares derrubaram Vargas do poder, em janeiro 1947, Dyonelio foi eleito deputado, apoiado pelo Partido Comunista (PCB). "No mesmo ano, o partido foi posto na ilegalidade pelo Presidente da República, e cassados seus parlamentares – no Rio Grande do Sul, Júlio Teixeira, Pinheiro Machado e Dyonelio Machado. Encerrou, assim, sua carreira partidária". E, segundo o pontuado na introdução deste trabalho, esse momento histórico torna-se um aspecto-chave para a compreensão de parte do projeto estético do autor gaúcho.

Tal como acontece nos livros *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, na trilogia, possivelmente a perspectiva crítica de seus personagens enfraqueça, porque suas teorias ou pensamentos estão relacionados à *desilusão* a respeito da não concretização do sonho de uma "revolução". A inatividade de Sílvio e Evandro, por exemplo, é expressiva, porque poderia representar a própria inatividade de toda uma geração em face da derrota. É por essa razão que a análise alegórica das narrativas dyonelianas torna-se tão contundente, vasta e significativa. Reitera-se que, em hipótese alguma, isso significa que algum personagem represente o próprio autor. No entanto, é inegável que, na poética de Dyonelio Machado, alguns deles traduzem certas ideologias do contexto em que foram criados.

Demais, conquanto esse aspecto de certo modo debilite o ponto de vista crítico, notadamente, de Evandro e de Lúcio Sílvio, ele não invalida a crítica do agricultor da Lócrida, do Areopagita e do responsável pela emissão narrativa, por exemplo. Por conta disso e de outras particularidades das três obras em pauta, mesmo que essa contradição deixe parte do projeto estético de Dyonelio Machado com certo tom de incoerência, ainda assim, não podemos dizer que sua trilogia romanesca não tenha uma força expressivamente questionadora – que represente "planfletariamente" (no significado forte da palavra) os problemas mais relevantes de sua época, ao mesmo tempo em que apresenta, em seu conjunto, uma inovadora e importante obra artística.

SOB A SIMBOLOGIA DA REPRESSÃO

> *E as coisas que comunicam as verdadeiras forças, tal como para agradar, se revestem de falsas aparências, esperam anos até que paulatinamente a duração lhes dê cor.* (Sêneca, *Da tranquilidade da alma*)
>
> *[...] Seu antídoto é a doença como consciente de si, a própria restrição à vida. Tal doença benfazeja é o belo. Ela detém a vida e com isso a sua decadência. Negando-se porém a doença em nome da vida têm-se a vida hipostasiada transformando-se, por força do seu cego desligamento da doença como o outro momento do todo, exatamente nesta, no destrutivo e mau, insolente e vanglorioso. Quem odeia o destrutivo terá que odiar também a vida: apenas a morte é a alegoria do vivente não deformado.*
>
> (Adorno, *Minima Moralia*)
>
> *Caos reparte-se em quatro elementos. Zonas, ventos, criação dos brutos, e do homem. Seguem-se as quatro idades do mundo. Nascem homens do sangue dos gigantes. Licáon é transformado em lobo. O dilúvio converte tudo em água. As pedras mudam-se em gente. Os brutos renascem da terra...*
> *A Terra, pois, tão rude, e informe dantes, / Presentou finalmente assim mudada, / As humanas, incógnitas figuras...*
>
> (Ovídio, *Metamorfoses*)

4.1. O homem sem ação: "a ciência do calabouço"

A partir das peripécias de *Sol subterrâneo*, observa-se que, devido às perseguições políticas, é praticamente impossível pôr em prática as teorias expostas nas teses de Evandro e nas epístolas ficcionais de São Paulo[231]. Vimos que, se o primeiro livro da trilogia demarca o combate contra a escravidão ou a exploração industrial, agrícola e econômica, o segundo trata das incoerências da coerção e da maneira pela qual o homem é atingindo corpórea e psiquicamente, além de problematizar, ainda, o fim do reinado neroniano. Nota-se que alguns desses aspectos em torno da simbologia da desilusão também rondam, sobretudo, os romances *Desolação* e *Passos perdidos*. Agora, analisaremos a forma com a qual os protagonistas passam a ser reféns, tanto do despotismo de Nero, quanto dos males fixados "em suas próprias mentes", a partir de uma outra análise de *Sol subterrâneo* e *Prodígios*.

O narrador observa que a maior tortura é a da "solidão interior". A exemplo das narrativas do livro de contos *Um pobre homem* (1927), dos romances *O louco do Cati* (1942) e *Os ratos* (1935), aqui também a poética de Dyonelio, em meio a outras constatações, versa sobre as

[231] Cf. *Sol subterrâneo* (1981, p. 9).

"doenças do espírito[232]", visando perscrutar as mais íntimas aflições do homem. Contudo, não adianta procurar, em suas composições, tão-somente imagens explícitas da tortura, da repressão ou do cárcere. Ainda que elas existam, por vezes, a metáfora que nelas predomina é a do silêncio. "Eternamente mudo", vimos que o louco do Cati tem a sua mais importante epifania em frente ao antigo prédio em ruínas, onde os presos políticos eram encarcerados e mortos sem julgamento. Calado, o protagonista Angelo, do conto "Melancolia", analisando os mecanismos da esplendorosa locomotiva, insiste em desvendar os paradoxais mecanismos do progresso, aos quais os homens ainda hoje talvez permaneçam subjugados. Completamente mudo, depois de sua longa jornada em busca do dinheiro para pagar o leiteiro, e antes que as suas atormentações recomecem, o protagonista d'*Os ratos*, Naziazeno Barbosa, lê nos sonhos de sua mulher as marcas da desilusão[233]. Todos os personagens citados se desprendem das palavras e ao mesmo tempo estão repletos de algo a dizer. Assim, eles conhecem de modo singular um lado obscuro da vida; um sol subterrâneo que, por estar "enterrado", não é capaz de iluminar aqueles que dele estão próximos.

O importante a observar aqui é que esses momentos, que rondam uma poética da desilusão, ajudam a analisar com minúcia essas obras, uma vez que eles permitem aprofundar o mencionado jogo entre descoberta e interpretação, constituído entre aquilo que é sugerido *versus* aquilo que poderia ser revelado, ou seja, fornecendo determinada tensão à forma alegórica.

Em *Sol subterrâneo*, a prisão degrada os protagonistas até consolidar a "situação estranha, que traz uma sensação de despersonalização, que se aproxima *de uma vida mutilada*" (Machado, 1981, p. 240). Assim como destaca Alfredo Bosi, "toca-se aqui, diretamente, uma das matrizes existenciais da obra de Dyonelio Machado: *o encarceramento*" (Apud Machado, 1981, p. 323) – só que se trata do encarceramento do corpo e da mente. Avaliando o flanar do protagonista Lúcio Sílvio pela Roma semidestruída, o narrador observa argutamente que:

> Nunca entretanto passara por ali. Nem sabe se não será um caminho interditado. *Contíguo ao Cárcere*, constitui uma das suas dependências, – *para a exposição dos cadáveres dos executados. – Há de ser frequentado. Até muito frequentado: por aqueles que um espetáculo desses não apenas interessa, mas delicia*.

[232] Idem, ibidem, pp. 24/31-2.

[233] "É um sono sereno, como de morta. [Naziazeno] pensa em acordá-la, mas suspende-se: é tudo silêncio outra vez..." (Machado, 2002, p. 13).

> Parado no último degrau, Sílvio não se decide. E está só. Estranha essa solidão. Terá como causa a hora? Todo mundo há de estar fazendo o seu almoço rápido, expedito, com o alimento entre o polegar e o indicador, *sine mensa*, sem que seja posta a mesa, para logo ir adiante, prolongar a faina do dia. Vê-se descendo, solitário, essas escadas sinistras. *Procurando-as* com os seus próprios passos, como obedecendo ao desígnio da fatalidade.
>
> (Machado, 1981, pp. 106-7, grifos nossos)

Já ao perscrutar a psiquê conturbada do filósofo Evandro, o narrador sublinha que

> Os grilhões da cadeia, como os da escravidão, deixam estigmas. *Não somente físicos*. A subserviência, a negação da personalidade, essa mentalidade de soma (dum corpo) em oposição à alma, que de resto é no escravo uma alma diferente (*anima vile*) tudo concorre, levando o cativeiro, para dotar o liberto, nos casos favoráveis, quer dizer; dum Túlio Tiro, de Epícaris, para conceder-lhe uma alma liberta também. Liberta e purificada, – purificada pelo infortúnio. *A mesma coisa se dá com o egresso do cárcere, que vem com a sua deformação modelada pelas correntes*. Estas tudo fazem: sobretudo uma compreensão global do mundo. Uma visão em que nada – ou quase nada – lhe é estranho.
> Na iminência de tornar à vida plena – ou na esperança disso – Evandro detém-se nesse problema filosófico. Mas como ajustar-se a este mundo, se ele vem dum outro mundo? Não constitui um privilégio lisonjeiro a capacidade de decifrar aquilo que outros ignoram e os faz felizes. *A ciência do calabouço a ninguém deve tentar* (Machado, 1980, p. 52-3, grifos nossos)

Se, por um lado, o poder soberano almeja aniquilar sutilmente, até mesmo, o que resta de humano nos próprios homens, ao condenar ao cárcere, despersonaliza-os até tornarem-se "bichos"; por outro, é preciso reconhecer que, nesse contexto, a morte também era vista como um tipo de espetáculo, demonstrando a violência do Império de forma explícita. No sol subterrâneo, onde emana a força que desfalece os homens, o processo de morrer não é efetuado de uma só vez: o falecimento interior – aquele que aos poucos destrói o subconsciente até o momento em que o sujeito deixa de se reconhecer – é uma das mais cruéis punições da tirania: conforme o caso citado de Evandro. Na cadeia, os presos aparecem acorrentados; arrastados pela marcha angustiante que os carrega para o "*fim*" de suas histórias; intimidados pela grandeza do quartel e pelo poderio das tropas imperiais. E, mesmo tentando reivindicar a favor de um ideal de liberdade e de igualdade, tornam-se escravos por excelência[234], pois, para extinguir qualquer tipo de sonho revolucionário que ainda possa existir, é preciso provar que a soberania exerce o seu domínio na terra e no céu. Dessa maneira, manifesta-se a supremacia que, reciprocamente, enclausura o ente

[234] Cf. *op. cit*., 1981, p. 240.

e aniquila as suas esperanças e seus sonhos. Demais, o simbolismo do título *Sol subterrâneo* também aponta para outras caraterísticas literárias e extraliterárias, bem como frisa Maria Zenilda Grawunder:

> Na escolha do símbolo e título *Sol subterrâneo*, para o segundo volume [da trilogia], ele [Dyonelio Machado] reitera a força da palavra persuasiva que, empurra a um estado subterrâneo, vai dali retirar mais vida, e reitera também na crença na mudança de mentalidade e na superação da marginalidade do artista, pela força das próprias ideias, ainda que se processem lenta e problematicamente. Por questões editoriais, antes do segundo volume, *Sol subterrâneo* (1981), quase ao final de sua vida, foi editado *Prodígios* (1980), o terceiro livro da trilogia. (1995, p. 28)

Grawunder traz uma questão fundamental para compreender a obra de Dyonelio, porque, ainda que não esteja sublinhada diretamente no trecho supracitado, ela afirma que a escolha do nome *Sol subterrâneo* também está vinculada ao ostracismo ou à marginalização das narrativas do autor gaúcho. Conforme destacamos anteriormente, essa característica deu-lhe o título de "autor maldito".

Na trilogia, qual o outro significado que também traduz a força que emana das profundezas da terra e paralelamente abate os personagens? O *Sol subterrâneo* também se torna um símbolo da "mácula humana", que revela a situação do homem diante da ausência dos deuses pagãos, do deus dos cristãos ou de algo que ainda lhe seja transcendental[235]. Sem os enigmas divinos, em torno do universo ficcional, de certa maneira, tem-se uma névoa, *nuanças* – as quais debilitam os protagonistas, deixando-os sem ação dentro ou fora da prisão. Trata-se de uma visão "trágica do mundo", a partir da qual as imagens sagradas frequentemente são "privadas de luz"; no entanto, nessa trilogia, o homem ainda vive sob o distante olhar dos deuses, embora tais entidades possam fazer pouca coisa para ajudá-lo, nem mesmo interferindo nas "mazelas humanas[236]" ou nos estigmas alojados nos subterrâneos da alma (*psykhé*) ou do mundo. Parafraseando as palavras de George Lukács[237], talvez seja possível dizer que, sobretudo em *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, "o sentimento trágico da vida" seja um jogo no qual por vezes os deuses apenas se transformam em espectadores, ou seja, nem as suas ações nem as suas palavras estão

---

[235] Para compor a análise desta parte do trabalho, também recorremos às já referidas teorias do livro *Le dieu cahé* (2005), de Lucien Goldmann.

[236] No estudo da tetralogia romanesca (que inclui *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos Perdidos* e *Nuanças*), entre outras coisas, também averiguamos como os "deuses ocultos" da modernidade rondam seus universos ficcionais, sobretudo tomando por base analítica o capítulo teórico intitulado o *Embate simbólico*.

[237] Citado por Goldmann, (2005, p. 47).

mais interligadas aos atos ou aos destinos dos protagonistas ou de outros personagens – diferentemente do que ocorre em *Deuses econômicos*.

Especialmente em *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, o paulatino distanciamento do Deus dos cristãos ou dos deuses pagãos, ao mesmo tempo, traz ao homem o conhecimento de suas vicissitudes, despertando-lhe um profundo sentimento de perda e de vazio. Nesse sentido, ao comparar o segundo romance da trilogia com o primeiro, nota-se que, aos poucos, o nome de Jesus não é mais evocado; as cartas de São Paulo já não exercem muita influência; até mesmo o deus do dinheiro não direciona mais todos os objetivos.

Sob tal enfoque, o próprio universo ficcional torna-se "mais pobre" e "inativo"; e, em sentido amplo, uma de suas principais marcas talvez seja a *falta*, isto é: as relações humanas são parcialmente suprimidas, bem como acontece com a problemática em torno do dinheiro e dos bens materiais; até mesmo a procura pelas respostas das questões mais importantes para alguns dos personagens (Lócrio, Areopagita, Lúcio Sílvio, Evandro, apóstolo Paulo, etc.) ficou completamente em segundo plano. É por isso que os mistérios religiosos são sobrepostos àquilo que é próprio à mácula do humano: ao sofrimento, à dor, às angústias, entre outras características. Ressalta-se que esse movimento de ilusão (em torno da revolução) e desencantamento (o cárcere e suas mazelas), separando mutuamente os pensamentos humanos das potências divinais, também é uma das mais expressivas elaborações estéticas do autor gaúcho. Por essa razão, tal traço está estritamente relacionado a seu intrigante projeto artístico.

4.2. Vida mutilada: tortura corporal e psíquica

Anteriormente, pontuamos que, em meio à linguagem simbólica do sagrado, uma das funções do narrador é sugerir determinadas correlações alegóricas, em especial entre os contextos antigo e moderno, delimitado pelo tempo da enunciação (1954-1981). Averiguemos, nesta etapa de nosso estudo, a maneira pela qual sua focalização delineia certas imagens em torno da tortura ou da repressão. Em primeiro lugar, pode-se destacar o comentário que o narrador faz em volta da prisão do personagem Léo – lembrando que este era o principal responsável por copiar e difundir entre os cristãos as "cartas revolucionárias" do apóstolo São Paulo:

> A prisão de Leo poderá constituir mais uma agravante para o seu caso?... Talvez. *Sob tortura, que é que ele não diria? Há de confessar tudo que sabe. E o que não sabe!* Mas que a polícia desejava que soubesse. Se falar na sua ligação com ele-Sílvio e naquele incidente do livro, é bom não esquecer um detalhe importante: que ele-Sílvio lhe pagou. Isso configura bem o caso: duma verdadeira compra. Se teve de recorrer a Leo, é porque a polícia, *retirando do comércio lícito essas obras* [de Paulo], não deixou ao leitor outra alternativa senão ir procurá-las onde se encontrem.
>
> A cela é fria e imunda. Desenhos a carvão nas paredes enxovalhadas – obra ociosa dos presos em trânsito certamente – representam cenas populares: gladiadores em combate, músicos ambulantes. Há também qualquer coisa escrita, – que a quase escuridão não permite ler. O cubículo na verdade só desfruta uma luz, suja também, que destila duma candeia de azeite...
>
> (Machado, 1981, p. 15 e p. 125)

Embora neste trecho não haja a descrição explícita da violência, o narrador sublinha que a tortura feita pelos agentes da polícia seria constituída de forma contundente. O calabouço somente traz a marca daqueles que passaram por ele. Aqui e em outras passagens dos livros, a omissão dessas cenas provavelmente ocorra a fim de que não sejam banalizadas as histórias de todas aquelas pessoas que, de certo modo, foram torturadas ou mortas por regimes de exceção – como no caso do próprio Dyonelio Machado, que, conforme mencionamos, foi preso por duas vezes durante o governo de Getúlio Vargas. Nas ficções em questão, os personagens são acusados de cometer: o crime de lesa-religião romana (*Crimen Laesar Romanae Religionis*) e o crime de lesa-majestade imperial (*Crimen Laesae Augustioris Majestatis*) – lembrando que os protagonistas também foram punidos pela apreensão da carta que Sílvio enviara a Evandro. Portanto, vê-se que o crime contra a religião imperial, do mesmo modo, era considerado como uma afronta à figura sagrada e suprema de Nero.

Numa outra passagem sobre a tortura, aparece o protagonista Lúcio Sílvio, muito enfermo e debilitado. Ele é representado no momento em que está passando por um tipo de transe, já que, segundo o narrador, "nessa altura do seu devaneio, a consciência mostra-se-lhe um tanto turva. Vai entrando num estado de não-realidade, parecido com o do sono, quando *desperta* num sobressalto! Como se seu devaneio se tivesse subitamente concretizado..." (Machado, 1981, p. 53). E, aproveitando-se dessa situação, o médico Ascalon, o seu ajudante Nicóstrato e Diógenes – os dois primeiros, provavelmente, agentes disfarçados da polícia do Principado; o último, talvez mero espectador de toda situação – decidem fazer-lhe uma singular visita, descrita minuciosamente pelo narrador:

> Ascalon, com os seus olhos exorbitados, fixando no *doente* um olhar temeroso de vacilação – a conhecida vacilação – apressa-se em esclarecer: – foi mero acaso. Mas decide-se a examiná-lo. Parece que não o faz imediatamente entretanto. Sílvio ainda está considerando se se deixará tocar por... Ascalon, quando repara que o quarto ficou repentinamente vazio. Apenas a lâmpada de argila, com seu fundo chato repousando sobre uma pequena trípode a um canto, denuncia a presença anterior de Jucunda e do indivíduo. Todavia (porque ele foi lançado inexplicavelmente no mundo do mistério) via-os outra vez ali. Voltaram... Mas de improviso, à maneira de demônios. *E estão falando. Num tom baixo, – de confabulação*. Ocupam-se dele, com toda evidência. Não gosta disso. Tanto mais, que se encontra indefeso, sem poder largar aquele ponto de apoio do leito, porque será atirado na oscilação que anima todo o quarto [...]. De resto, para que continuar a luta? Vale mais entregar-se, velada a face para não ser espectador de mais essa ignomínia. É como um Romano procede. Foi como procedeu Pompeu, no seu fatídico barco de pesca. Seus inimigos são legião. Que pode fazer um homem isolado contra uma legião? [...]. Agora mesmo, mais um outro componente da *legião* acaba de fazer irrupção no quarto: Diógenes, o tintureiro. Quando é que iria supor que Diógenes *estivesse* com eles também? *E não perdem tempo: toda essa gente se entrega a uma atividade um tanto febril em torno do seu corpo, – como em torno dum herói tombado se trava uma luta para o seu resgate. Tão importantes serão para o inimigo os seus despojos*? [...] Dominando a todos, Ascalon *arma-se* e vem, resoluto, direto a ele. O interessante é que ele se arma do instrumento com que Crisócero transpassara as cartilagens da garganta de Jair, o Terapeuta. Ao perfurar a garganta de Jair, o instrumento arrancara-lhe um certo rangido, - breve mais sinistro [...]. Tem bem consciência de que tal situação é apenas provisória: os elementos finais e *reais* estão simplesmente dispondo-se, para atingir a sua ordem definitiva. Com uma atenção, não isenta de certa curiosidade filosófica, quer ver a próxima transmutação pela qual esse instrumento vai passar... Não dizia?... *Seu velho sorriso amargo volta-lhe ainda uma vez aos lábios: a cânula cirúrgica de Crisócero mudara-se, nas mãos de Ascalon, num gládio, com esse gládio vão decapitá-lo*. Estão decapitando?... Parece que ouviu uma coisa muito notável nesse sentido. É o fim pois [...]. Velaria de bom grado a face, para não participar, de nenhuma maneira, de tanta infâmia. Mas se encontra por demais débil, – mesmo para isso. É encarar o verdugo e confundi-lo com um olhar de desprezo. Tanto mais, porque já não é Ascalon, mas Nicóstrato – Nicóstrato, que explorou as suas esperanças, – quem agora maneja o gládio... Eles são sócios da vilania... A sua angústia é imensa... Tudo está escuro. Só o cutelo refulge, bem como as mãos e o rosto espectral do sacrificador. Quando o ferro assassino chega bem perto dele, Sílvio verifica que eles não o querem matar ainda: querem uma coisa mil vezes pior, – *cegá-lo*. *A tortura, precedendo a execução*.
>
> (Machado, 1981, pp. 54-5, grifos nossos e do autor)

Apesar de parecer uma simples operação cirúrgica, acentuada pelos momentos de vigília, a cena que se passa na mente turva de Sílvio faz alusão à ocasião em que o homem está prestes a ser executado, no momento traumático da tortura. Só que antes de assassiná-lo, o principal

objetivo dos representantes do Império é prolongar cada vez mais a dor. Na mente perturbada de Sílvio – vasculhada pela análise do narrador –, a ação de Ascalon, Nicóstrato e Diógenes torna-se completamente emblemática, passando a traduzir a íntima desestabilização daquele que luta contra o poder, em face da violência da tirania. Assim, ele distingue longinquamente a trama que o leva à prisão; a apreciação alegórica indica que o bisturi se torna a "arma da tortura"; a violência aqui é, sobretudo, psicológica – a que destrói aquilo que está no mais íntimo do humano. Só que a sua batalha passa a representar, sobretudo, o combate pela sobrevivência. No entanto, a "doença" desse protagonista metaforicamente não provém apenas de seu organismo, mas principalmente das punições e incoerências que lhe são impostas, ainda que, no trecho destacado acima, a "dúbia realidade" da mente de Sílvio esteja vinculada *à verdade da ficção*, isto é, interligada à maneira como o romance expõe a sua "própria realidade".

Trata-se de um jogo literário e histórico (do ficcional e do não-ficcional) que, na esteira do barroco, poderia ser deformado pela relação entre razão e inconstâncias, obscuridade e luz, "realidade" e "fantasia", "vida" e "morte", remetendo-se a um só tempo a determinados "fantasmas que sondam a história[238]". No momento em que Lúcio Sílvio é interrogado pelo policial Quinto Quadrato, a tortura, embora mais uma vez implícita, é sintomática:

> – Tu já sabes, Lúcio Sílvio, o que é que à polícia mais interessa neste momento.
> – Não sei. Ou por outra: sei que, na minha vida, tudo parece interessar a vocês. *Viagens, inclinações literárias, projetos de trabalho. Impossível acertar com o ponto considerado ótimo. Só talvez tu me dando uma ajuda, Quadrato*.
> – *A tortura*?...
> O outro faz a pergunta, sorrindo e verrumando-o o olhar.
> – *A violência – acrescenta – quando bem conduzida, encurta o caminho*...
> Quinto Quadrato:
> – Compreendes agora, Lúcio Sílvio, o que é que a polícia quer de ti?
> Ele se recompõe. Responde:
> – Não. Ainda não sei...
> Um sorriso confiante retorna à cara quadrangular:
> É o que veremos.
> E retira-se.
> Não sem antes – reflete Sílvio – *deixar a marca do policial*.
>
> (Machado, 1981, p. 219 e p. 223, grifos nossos)

[238] Nesse sentido, além do clássico trabalho de Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (2004), também nós nos referimos às considerações de Raúl Antelo (2009, pp. 143-170).

A marca do policial deixa cicatrizes físicas e psicológicas. Em *Sol subterrâneo*, ao contrário do que ocorre em *Deuses econômicos*, sob a perspectiva analítica do narrador, o protagonista não julga as "discrepâncias da existência" somente sob o ponto de vista dos altos valores humanistas ou filosóficos, mas as avalia a partir da perspectiva de sua "própria enfermidade", "enfraquecimento e cansaço", diante de determinada "morte em vida[239]", da "impotência" para transformar revolucionariamente o mundo. Tudo isso está acentuado pela tortura ou intensa repressão política. É também nesse sentido que, sobretudo se referindo a *Prodígios*, Alfredo Bosi diz que:

> Sem dúvida, o efeito mais forte de sentido é o de uma situação de encarceramento, não só material como introjetado no coração das personagens centrais. Sem dúvida, a atmosfera se faz com o sentimento de medo de cair outra vez nos laços que a polícia arma: de onde, uma trama de fugas e esconderijos.
>
> (Apud Machado, 1981, p. 324)

Relacionando a análise ao contexto religioso, podemos dizer que o trabalho estético com a linguagem configura, no mínimo, dois tipos de experiência: a *mística*, que levaria os homens a desvendar os caminhos da "salvação" e teria como símbolos alguns dos maiores ícones do cristianismo; e a do *subterrâneo*, que passa a ser infernal à medida que destrói o humano. As mazelas de Sílvio não são *apenas* representadas por uma mente turbada. Mas sua psiquê está completamente abalada, sobretudo, em virtude da pressão imposta pela violenta tirania neroniana e por causa de sua perseguição política desmedida – que, apesar de nem todos presenciarem, muitos sabem que ela existe e destrói em sentido amplo.

Além da representação da prisão e da tortura de Léo e de Sílvio, no decorrer de *Sol subterrâneo* e de *Prodígios*, mencionam-se as apreensões ou assassinatos de São Paulo[240], do escritor Petrônio e de Sêneca, entre muitos outros. Observa-se que, a representação da coerção no decorrer dos três romances em estudo, conquanto não seja apresentada explicitamente, torna-se expressiva. Assim, a leitura alegórica revela que tal característica estética e anacronicamente está relacionada às violências política e, talvez, econômica, eclodida, tanto na Era Vargas, quanto na Ditadura Militar, questionando, a um só tempo, os mecanismos em torno da tirania antiga e da

---

[239] Também baseamo-nos em algumas observações de Vera Lúcia Follain Figueiredo, ao analisar a imagem do "homem doente da própria vida", nos filmes de Orson Welles. In:_____. *Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p. 135.

[240] Idem, p. 43.

repressão moderno – grifando que, conforme o que foi apontado no decorrer do trabalho, a análise da trilogia dyoneliana passa por estas e outras significações. Bem como salienta Júlio José Chiavenato, no contexto brasileiro ditatorial,

> Os primeiros meses pós-golpe ficaram marcados pela detenção de aproximadamente 50 mil pessoas. Os militares realizaram uma 'operação pente fino': de rua em rua, de casa em casa, procuravam suspeitos, livros, documentos, qualquer coisa que ligasse os acusados ao governo anterior ou à 'subversão'. Não se prendiam 'culpados', mas todos os que não podiam provar inocência. Poucos líderes sindicais e estudantis escaparam da repressão.
>
> A repressão foi brutal e insana; foi tão desmedida que, mesmo sob censura dos jornais, provocou a indignação da classe média. Trabalhadores, jornalistas, padres e estudantes foram assassinados com requintes de crueldade. A partir do momento em que a classe média tomou conhecimento das torturas, começou a diminuir o apoio dado ao governo militar e cresceram as manifestações. (Chiavenato, 2004, p.176-7)

Portanto, as prisões, as torturas, em virtude da carta de Sílvio e da literatura subversiva que Leo copiava e difundia, tudo isso alude, de forma incisiva, a tais questões dos contextos em que *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* foram elaborados. Não casualmente, a respeito da perseguição política, Sílvio destaca que os cristãos "não foram massacrados pela autoria dum crime que todo mundo sabe que eles não cometeram. Ao que a autoridade visa é exterminá-los. Por quê? Fácil é a resposta: eles representam uma nova ordem de ideias. Talvez mesmo uma nova ordem de coisas" (Machado, 1981, p. 17). Às vezes, contraditoriamente, a coerção não precisa ter um motivo explícito para "existir". A função dessa trilogia é analisar, metafórica e simbolicamente, nas ruínas da Antiguidade, as contradições de tais sistemas – que, conquanto o tempo passe, persistem em firmar seus ideais, seja em nome das guerras, seja em nome de deus, seja enfim em prol da religião.

Com essas considerações, no geral, percebemos que a elaboração estética dessas três narrativas deve ser compreendida de maneira ampla e significativa: por um lado, graças à divulgação apostólica dos preceitos de Cristo, representa-se um período em que a transformação social, política, religiosa e cultural tornar-se-ia possível; por outro, em decorrência do cárcere, mesmo revigorados pela crença na revolução cristã, os sonhos de igualdade, união e liberdade são temporariamente perdidos. Bem como ocorre em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, uma névoa metafórica ronda a história dessas produções literárias, redimensionando o

universo ficcional. Isso está pautado pelo sentimento de vazio, de perda e de desilusão, apresentado pela trajetória dos protagonistas.

Na esteira das considerações expostas acima, constata-se que, se, por um lado, em *Deuses econômicos*, o papel do intelectual é opor-se à tirania, ainda que seja morto, é combater as discrepâncias socioeconômicas e sociopolíticas, através da força da palavra, reconhecendo as estratégias do próprio inimigo, mesmo estando aparentemente vencido e criticando-as contundentemente (o que contribui para repensar a função da crítica em nossa contemporaneidade), por outro, nos dois últimos livros da trilogia, o sentido que predomina é o de que a representação do intelectual passa a estar associada à também já observada *impossibilidade política*, constituída metaforicamente em volta da não realização da revolução. Essa característica está intrínseca à citada mudança que se dá na estrutura da narrativa. Tal transformação, contraditoriamente, também demarca o próprio desenvolvimento da formação crítica e filosófica do protagonista Lúcio Sílvio, bem como salienta Antônio Hohlfeldt:

> Assim, uma nova imagem é plasmada para Dionísio e Cristo: a de um princípio criador e rejuvenescedor permanente, dialético, marcado pelo feminino e capaz de, subterraneamente, trabalhar pela modificação da realidade que aflora externamente. Esta é, na verdade, a história vivida pela conversão de Lúcio Sílvio, que amadurece filosoficamente, aprofundando a compreensão da nova doutrina que abraçou, ao mesmo tempo em que ilumina pelas pregações, ainda distantes, de Paulo de Tarso e de tantos outros [...] O homem que vive no subterrâneo, isto é, alienado e marginalizado da vida, para a qual posteriormente desperta e à qual se integra... (Hohlfeldt, 1987, p. 29)

Hohlfeldt também menciona a transformação estrutural da trilogia, entre o fim de *Sol subterrâneo* e o início dos *Prodígios*, com o personagem Lúcio Sílvio evocando as metamorfoses do "deus dos infernos e da terra" (Machado, 1981, p. 323). No decorrer das três composições literárias, de diversas maneiras, a acepção politeísta está confrontada com a monoteísta. No entanto, subentende-se que a supremacia de Dionísio consiste em desestabilizar o mundo ficcional e ao mesmo tempo garantir a sua harmonia, metamorfoseando-se maléfica e beneficamente. No mito das Bacantes, é "esta metamorfose que o torna propriamente adorável; mas [...] nada do que é referente à violência lhe é estranho; assim, ele pode intervir em qualquer ponto do jogo soberano, assumindo qualquer papel ou todos os papéis sucessivamente ou mesmo simultaneamente" (Girard, 2008, p. 314). Em meio a estas imagens de desestabilização, nos três romances, conquanto seja reconhecida a concepção da santíssima trindade, subentende-se

também que Jesus Cristo veio ao mundo, tanto para representar o seu pai, quanto para desestabilizar certas instâncias. Sob tal foco, a imagem de Deus está justaposta à do homem[241], de modo a reordenar a história do cristianismo, procurando uma explicação filosófica para o seu surgimento, tal como sustenta a alegoria dos estoicos, baseada no individualismo dos deuses em relação a uma explicação das causas físicas ou naturais.

Pode-se dizer que, ao amadurecer filosófica e criticamente, Sílvio é obrigado a se fechar em si mesmo, cavando, em vida, a sua própria sepultura ou a metafórica cova de seus já antigos sonhos revolucionários: – justamente daqui provém o citado tom de desilusão que permeia a maioria das obras de Dyonelio Machado. E, ainda que Sílvio e Evandro tenham conseguido sair da prisão, tal efeito de aflição os perseguirá por todo o desenrolar das narrativas. Mas isso não quer dizer que, mesmo nos momentos em que eles aparecem debilitados, não existam *brechas de libertação* ou mensagens que ainda resvalem na luta política, também manifestada por outros "militantes": Lócrio, Cúrio, Caio Flavo, São Paulo, Jesus Cristo, etc. De qualquer forma, ao analisar outras produções literárias de Dyonelio, vimos que há possibilidade de detectar essas mesmas *brechas*, sutilmente interligadas aos destinos de seus protagonistas.

4.3. Um diabo ou um pobre "diabo da literatura brasileira"?

Nos dois últimos romances da trilogia, com o aparente desaparecimento das figuras dos deuses do "espaço mundano" e "mítico religioso", o estudado confronto histórico e político (quer voltado para o começo de nossa era, quer direcionado para o século XX) torna-se ofuscado, e, como salientamos, aludindo a certos mecanismos da estética barroca, visto que não deixa de fornecer à análise das narrativas dyonelianas "uma relação com o divino, mas com uma divindade longínqua, incompreensível e babélica. [Dessa maneira], *a alegoria floresce num mundo abandonado pelos deuses*, mundo que, não obstante, conserva a memória desse abandono e não se rendeu, todavia, ao esquecimento. A alegoria é cripta tornada resíduo de reminiscência" (Avelar, 2003, p. 17, grifo nosso). Se a transição da Era Medieval para a Era Moderna caracteriza

[241] Não por acaso, no estoicismo, "Deus se confunde com as diferentes formas do real". Assim, pode ser "um ser vivo racional, perfeito e inteligente...; tem a forma de "um corpo, o mais puro dos corpos...; ele também simboliza a "Razão, é *Logos*, o ordenador das coisas da natureza e o autor do universo..." (Brun, 1986, p. 58). Mesmo que o narrador dê destaque à filosofia sofista (sobretudo para a elaboração do personagem Evandro), também são retomadas as características da filosofia estoica, confrontando-as ou comparando-as com os dogmas do cristianismo, a fim de acentuar os impasses entre essas e outras doutrinas do começo de nossa era.

o abandono do mundo pelos deuses – bem como salienta Goldmann (2005, p.33), esse período da Antiguidade Romana demonstra a crise em torno das entidades míticas e a ascensão do cristianismo. Na trilogia, o *subterrâneo* pode representar igualmente os "detritos enterrados no passado", às vezes, conferindo-lhes um aspecto lúgubre de "luto" e de "melancolia". Com base na expansão e problematização de tais conceitos, nas obras em pauta, existe uma preocupação em delimitar traços do "realismo" e do "prodigioso". Em outras palavras, identificam-se variados pares análogos de elementos bíblicos e mitológicos, com o intuito de formular uma coligação com elementos do "maravilhoso" e do "fantástico".

Ao analisar a figura do pobre diabo na literatura brasileira, José Paulo Paes dá especial atenção ao romance *Os ratos*, de Dyonelio Machado. Para a presente etapa do nosso trabalho, é importante destacar o que Paes define como pobre diabo, ao mesmo tempo referindo-se a certa tradição em torno da figura do ente que representa secularmente o mal:

> **O nome e a coisa –** Como acontece com alguma frequência nas frases feitas, o sal da expressão *pobre diabo* está em seu caráter paradoxal. Nessa expressão, um núcleo de negatividade se abranda numa aura de positividade. O foco da negatividade é evidentemente a palavra do *diabo*, que nomeia o espírito do mal, o decaído de Deus exilado para sempre no mundo inferior das trevas, de onde costuma se escapulir para vir praticar maldades em nosso mundo terrestre e desviar-nos do caminho da salvação, que é o do mundo celeste. E como a perdição constitui o máximo de feiúra moral, *diabo* designa também figurativamente o *homem de mau gênio, o indivíduo feio.* Todo esse feixe de acepções negativas de que o nosso espírito virtuosamente se retrai é abrandado, porém, por um adjetivo que não só as neutraliza como chega até a lhes inverter o sinal. *Pobre* se diz de quem foi mal dotado ou pouco favorecido; por extensão, de quem seja infeliz, desprotegido, digno por isso de lástima e compaixão. Compadecer-se é, etimologicamente, padecer junto, mas – atenção – em posição de superioridade. Magnanimamente abdicamos por um momento, do nosso conforto de não-sofredores para, sem risco pessoal, partilhar o sofrimento de alguém *menos* afortunado e por conseguinte *inferior* a nós. De alguém a quem possamos entre depreciativa e compassivamente chamar de *pobre diabo* [...]. *Tem mais diabos propriamente ditos que de pobres diabos...*
>
> (Paes, 1995, pp. 16-17 e p. 18, grifos nossos)

Nota-se que, conforme ressalva Paes, a expressão "pobre diabo" tem dois núcleos e, embora eles sejam depreciativos, o segundo talvez ainda tenha seu significado mais brando. Possivelmente, Ascalon esteja associado aos "*diabos*" da literatura, já que, tal como a definição acima, ele é representado envolto às nevoas das trevas; torna-se o descaído, a fim de disseminar a sua maldade pelo mundo. Não obstante, a partir de uma leitura muito atenta de *Deuses*

econômicos, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, contata-se que provavelmente Ascalon seja uma das figuras mais emblemáticas das produções dyonelianas. Alguns o acham "um provocador" (expressão que, na poética de Dyonelio, é geralmente utilizada quando um indivíduo faz parte da contrarrevolução, ou seja, ele pode ser um policial, um investigador ou qualquer outro tipo de aliado ao poder); outros acreditam que ele seria um dos aliados dos cristãos. No ensaio já citado, Alfredo Bosi também averigua com minúcia o papel exercido por tal personagem:

> *Os Prodígios* abrem-se com uma cena de espanto. Ascalon sai do túmulo onde por quatro longos anos se refugiara mal se extinguiram os fogos do incêndio que Nero ateara à velha Roma [...]. Quem é essa personagem que cruza o romance como um espectro de medo e de remorso? A resposta vai-se achar na leitura da trilogia inteira de que *Prodígios* são o último volume, *Deuses econômicos* o primeiro e, de permeio, *Sol subterrâneo*, ainda inédito, mas cujos originais tive a alegria de conhecer graças à gentileza do seu autor. *Ascalon é aquele triste espécime que os regimes de terror incubam, meio homem meio sombra, atraído a um só tempo pela violência dos marginais e pela segurança, outro tanto violenta, da polícia*. Corrupto e covarde, a sua passagem pelos grupos intelectuais ditos 'subversivos' do Império serve apenas de ocasião para projetar ressentimentos pessoais contra o poder... dos outros, que ele desejaria fazer seu. Ascalon está fadado a saber de conspirações e conjuras e ser de todos o perjuro. Mas essa mesma labilidade moral o deprime e o põe em fuga quando percebe o mal que fez aos outros e a si. Então Ascalon mete-se em um sarcófago vazio de onde sairá negro no coração e na pele, de um negror baço e tetro que se alastra pelo dorso das mãos e pelos órgãos genitais – um estigma. E o tempo, coagulado nesse estado de alma, parece não ter corrido nem ter-se espraiado na sua passagem do outrora ao agora. Ascalon perdeu a noção dos anos que arrastou no cárcere e vai à procura da sua vítima, como se a tivesse deixado de véspera. (Bosi apud Machado, 1981, p. 323)

Sabe-se que, segundo alguns historiadores, devido ao incêndio de Roma, determinadas pessoas refugiaram-se em certos tipos de sarcófagos, uma vez que ficaram sem moradia. A interpretação de Bosi detecta uma vertente de leitura da trilogia de Dyonelio, segundo a qual Ascalon aparece como o verdadeiro culpado por ter denunciado Sílvio e Evandro às autoridades policiais do Império, e, consequentemente, por ter contribuído para instaurar o fim da "revolução cristã". Contudo, além desta, também existe uma outra possiblidade de intepretação – que considera o personagem Ascalon como inocente e, até mesmo, sendo um dos adeptos do cristianismo.

Para a primeira vertente, além de ser considerado como um ente cuja função é desestabilizar toda a trama romanesca, a figura ou o fantasma de Ascalon, que de certo modo vaga pelas peripécias da trilogia, lembra que a revelação divina repousa sobre as sombras de um

universo em que a "Verdade" está "ofuscada", "escondida". Por outro lado, sua imagem também pode representar aquele que, no meio das trevas, torna-se um dos descaídos de Deus. E, mesmo que tenha se redimido: voltando à vida, em busca do perdão dos homens, para ele não haveria mais o perdão. Trata-se, sobretudo, de uma concepção "dramática" do sujeito e de sua posição no mundo, mesmo que nesse ambiente "predomine as aparências", e não as revelações das "faces humanas". É por isso que o sujo e grotesco [*Asca*]*lon* (de asco, nojo) torna-se enigmático ou, até mesmo, indecifrável.

Ao se sentir culpado por ter denunciado os colegas Evandro e Lúcio Sílvio, ele desaparece inexplicavelmente no fim de *Sol Subterrâneo*, reaparecendo, ainda mais misteriosamente, no começo d'*Os Prodígios*. Bem como ressalta o trecho citado de Bosi, depois de quatro anos num *Somatophylákion* (sarcófago para mortos-vivos), em vez de estar totalmente morto, ele ressurge das trevas com o coração negro e marcado com estigmas por todo o seu "cadáver[242]": a bile negra, que incita todos os sintomas da melancolia, toma todo o seu corpo, dando-lhe um aspecto facial horrendo. Responsável por prenunciar o dia negro: *ater dies*, metaforicamente ele se torna o representante da morte e do *grottesco*:

> Ascalon é um lixo humano, – uma sombra mais densa que se desloca no escuro permeável do arvoredo. O manto esfarrapado que ele traz, apesar do estio, a sujeira que se pressente na cor negra do rosto, o intonso da barba e da cabeleira revelam uma sordície cultivada. Vê-lo é cismar com um desses ratos de esgoto, luzidio da graxa imunda dos despejos, que assumisse a forma humana para cumprir sua gira de maldade (Machado, 1980, p. 17)
>
> Ascalon prepara-se para o devenir. Na sepultura ele *vivia*, vivendo agora, ele *morre*. Como quem expressa a sua última vontade, necessita confessar sua culpa. O morto, porque está vivo, talvez ande saldando suas contas (idem, p. 9)
>
> É aí onde ele vive e morre. Alucina as pessoas com a sua perversidade onipotente e ao mesmo tempo as mobiliza para as destruir. O pequeno malfeitor estiola-se na busca da realização do ideal [...]. E Ascalon fecha resolutamente os olhos. Mas logo depois, reabre-os, – e vai à sua procura, naquele dever de dar-lhes a atenção que merecem. A princípio indistintos, agora definidos como antes, ocupam os seus lugares... (idem, 1981, pp. 173/260-1)

Segundo essas considerações, Ascalon é privado da morte porque já era um "morto em vida". Sua culpa o transforma num eterno condenado, mesmo que ressuscite. Porém, prodigiosamente, ao contrário dos protagonistas que "viveram realmente" os males do cárcere, Ascalon traz em si a marca do "tempo", pois o seu corpo em estado disforme demarca um tipo de

[242] Idem, (1980, p. 1).

transformação, aquela do pior cárcere que poderia existir para um personagem: *a do esquecimento*. Não é por acaso que, desde *Sol subterrâneo*, o narrador antecipa "a possibilidade de estar o figurante [Ascalon] preparando-se para abandonar a cena..." (idem, p. 261). Assim, a sua figura vai se esvaecendo paulatinamente, até desaparecer da história. Em *Prodígios*, pouco a pouco, o narrador não o descreve mais; outros personagens não falam mais dele; a morte passa a ser completamente simbólica – ainda que ela ronde até o fim da trilogia a trajetória deste misterioso personagem.

O destino de Ascalon também estaria interligado a uma célebre concepção cristã do *post-mortem,* que garante àqueles que atenderam à promessa divina à ressureição ou à libertação no Reino do céu, após a vida de sofrimentos e de tormentos na terra. Não obstante, uma vez que Ascalon não foi para nenhum desses dois universos (céu/inferno), subentende-se que a terra passa a simbolizar um meio termo entre esses dois "lugares": talvez um local de expiação, ou ela represente o próprio purgatório. Por assim dizer, o percurso desse singular personagem rompe com as fronteiras do mensurável, já que, assim como ocorre no último romance da trilogia de Dyonelio Machado, em contraposição às duas primeiras narrativas, há uma tentativa de evocar potencialmente o "imaginário da ficção". Talvez seja difícil encontrar exemplos tão singulares como os da construção desse personagem em outras obras da literatura brasileira.

A partir da leitura alegórica, a história de Ascalon, do mesmo modo, faz alusão às variadas significações do termo: *akedia*, que em grego, significava "cadáver insepulto". Por sua vez, na Idade Média, tal acepção passou a expressar *acedia* ou *tristitia* e, mais tarde, *melancholie* – então, todas essas acepções poderiam representar a "companheira privilegiada da solidão interior" (Lambotte, 2000, p. 59)[243]. A partir de tal ponto de vista, como em Ascalon o mal nunca morreria, uma de suas principais missões seria difundir os ideais da tirania, uma vez que, na

[243] Em todo caso, aqui é importante reiterar a maneira pela qual os romances *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* dialogam, não só com a cultura greco-romana e com certas características do Barroco, mas em especial com o Renascimento ou o Classicismo (vertentes essas que, por seu turno, retomam e renovam de forma muito especial variados motes da Antiguidade). No fim do Classicismo, há uma representação do tema da morte ou dos mortos, que muitas vezes forneciam novas funções à história e à estrutura das obras de arte. Passando a privilegiar os moldes do romance – lembrando que nessa época o ensaio era o gênero canônico por excelência –, também reformularam o tratamento que davam para a temática da morte. Muitas vezes considerada como um elemento que fazia de um ambiente harmonioso e de luz, a essa concepção foram sobrepostos certos aspectos do *grottesco*, que valorizava as vozes ou o silêncio dos mortos, bem como seu universo de obscuridade e de inexatidão. Nas narrativas que abordam essa questão, os mortos sempre têm algo a dizer, porém não é possível compreender bem a sua enigmática mensagem. De seu lado, a trilogia de Dyonelio Machado, sobretudo com o percurso de Ascalon, representa de maneira *sui generis* vestígios dessa tradição, na qual algumas das maiores dúvidas em torno da "razão humana" aparecem problematizadas com contundência.

mente dos protagonistas, ela permanece eternamente viva. Provavelmente seja por esse motivo que, mesmo depois de sair do *Somatophylákion*, Ascalon insiste em procurar Sílvio e Evandro, relembrando-lhes que, apesar do transcorrer do tempo, e com a aparente estabilização das coisas, a perseguição ditatorial ainda está entre eles. Por isso, eles não o perdoam.

Nesse sentido, o narrador delineia perspicazmente a maldade desse enigmático personagem, já que talvez ele e Nicóstrato tenham tentado extorquir dinheiro de Sílvio, antes de colocá-lo na prisão:

> Ele-mesmo está tranquilo. Apesar das provocações de Ascalon, segundo o qual as suas ligações com Evandro são já do conhecimento da polícia, não supõe que desse lado provenha o golpe. A crise de hoje é o começo do velho plano de extorsão, tão bem desvendado pela dialética profissional de Caio. A busca nos seus papéis e livros visava obter um apoio documental para a feia manobra. Haviam-no conseguido? Era muito de duvidar. Os livros de Evandro circulavam livremente: a polícia ainda não os queimou em praça pública. Salústio é um autor da classe dominante. Resta o escrito do Tarsiota, – que não é, em suma, senão uma simples teoria filosófica, muito diferente das *instruções* mandadas pelo apóstolo aos Tessalonicenses e que ele leu – pelo menos leu-lhe algumas passagens – no cenáculo de Soêmio. – Tem pois razões para estar de um certo modo tranquilo. Já agora não teme a sua prisão imediata.
>
> *Viu e não se admira de semelhante proceder. Julga conhecer-lhe as razões, teve-as dum policial: Ascalon*. *Talvez até policial de carreira, pois ouviu falar que já existe um quadro regular, adstrito ao prefeito do pretório, de espiões oficiais, – os especuladores – Ascalon é um deles*. Por ele, soube da desgraça do filósofo, estando ainda em Tessalônica, – a sulfúrea Tessalônica – Não acha tático (já que se empenha numa luta) aludir a uma conversa desse tipo. A despeito de repugnar-lhe o estratagema, resolve invocar uma causa, real também, embora remota. Quem sabe se não anódina. (Machado, 1981, p. 16 e pp. 97-8, grifo nosso)

De qualquer forma, conforme a segunda vertente de interpretação mencionada acima, isto é, aquela que tende a deixar sua trajetória no mínimo ambígua, Ascalon poderia ser transformado até mesmo num dos "injustiçados do cristianismo". No início da trama, ele é apresentado simplesmente como um médico: ajudante de Crisócero e pago por Lúcio Sílvio para salvar a vida de Jair Ben Jared (um dos terapeutas de Alexandria, que pregava certa doutrina que, entre outras coisas, defendia a pobreza e, consequentemente, aproximava-se da seita de Jesus). Ascalon demonstra-se um homem arguto, porém, principalmente, um profundo conhecedor da história e das doutrinas de Cristo e de Paulo, comprovando frequentemente amplo domínio das causas religiosas e políticas – provavelmente ele conhece mais "a causa revolucionária" do que os próprios protagonistas da trilogia romanesca de Dyonelio.

Conforme o explicado, em *Deuses econômicos*, entre outras especificidades, destaca-se a história da formação crítica e filosófica do personagem Sílvio; em *Sol subterrâneo*, a narrativa em torno da prisão dos dois protagonistas. Por outro lado, em *Prodígios*, sobretudo durante seus primeiros capítulos, é privilegiada a figura de Evandro, bem como as relações amorosas, mas não deixando de destacar, igualmente, a função que o personagem Diógenes exerce nas narrativas. Depois que Ascalon voltou do mundo dos mortos, embora nem Sílvio nem Evandro concordassem com sua inocência, juntamente com Diógenes, todos eles pretenderam ajudar o homem que habitou o Hades – o mundo inferior ou do *subterrâneo*. Por exemplo, num diálogo de *Prodígios*, ocorrido em Tessalônica e também analisado pelo narrador, Evandro e Diógenes discutem detalhadamente sobre o passado e o destino de Ascalon:

> A diligência de Diógenes não implicava interesses de segurança para eles. Visava a socorrer *o antigo companheiro*, que, noutros tempos, *algo fizera pelo movimento*. Pesava-lhe a ideia de deixá-lo ao abandono.
> *Diógenes pondera que a prisão de Sílvio fora determinada pela apreensão da carta.*
>
> – Não [diz Evandro]. Lúcio Sílvio fora votado a duas prisões, ambas com finalidades políticas. Poderia dizer-se que havia dois grupos de delatores, trabalhando com material diferente, sem articulação entre si, mas visando ao mesmo fim. Um se achava em Roma, outro em Corinto. Ascalon integrava o primeiro. Mesmo sem o episódio da carta, que excedeu à expectativa, Sílvio estaria perdido. O difícil em tudo isso é saber o que movera Ascalon a uma ação tão desprezível como essa...

Mas, ainda que não aceite que Ascalon era inocente, Evandro observa que até mesmo a polícia mantinha certas suspeitas sobre o caso misterioso do morto-vivo:

> – Devo a essa circunstância a minha prisão: tinha sido a última pessoa a estar com Ascalon. Talvez mesmo o seu carrasco. *Porque a polícia estava certa de que ele fora acusado de delação pelos companheiros, e por eles sacrificado. E, sabe? Anaitide, a mulher, ligara o desaparecimento do marido ao remorso ao medo*.
>
> *Diógenes tem a tendência de desculpar o amigo, que, em todo o tempo em que o serviu, não cometeu nenhum deslize. E se, na verdade, faltam provas para incriminá-lo, o mesmo não se dá com os indícios, alguns dos quais veementes. Mantém-se pois numa atitude discreta*.
>
> (1981, p. 7 e pp. 27-29, grifos nossos)

Principalmente Diógenes indica que Ascalon foi morto pelo mesmo sistema que ele tanto defendeu. Não obstante, além disso, o décimo terceiro capítulo de *Sol subterrâneo* (1981, pp. 279-84) também é fundamental para a compreensão do caso Ascalon, já que nele fica claro que esse misterioso personagem não teria dado a carta de Sílvio à polícia, mas isso ocorre devido ao descaso de Hiponax – ajudante de Heliodoro. Lembrando que este último era companheiro de viagem do protagonista. Portanto, ao detectar essa segunda possibilidade interpretativa[244], Ascalon se tornaria um tipo paradoxal de "mártir da revolução". Sob tal premissa, sua prodigiosa morte teria acontecido para garantir, não só a Sílvio e a Evandro, a probabilidade do retorno do subterrâneo ou das profundezas do cárcere. Assim, mesmo que a imagem de Ascalon representasse principalmente o delator político, ela também poderia *aludir* à morte daqueles que foram perseguidos pelas tiranias e por outros regimes de exceção modernos (sobretudo ao considerar o contexto em que *Sol subterrâneo* e *Prodígios* foram publicados), mas cujos corpos nunca foram enterrados ou encontrados.

Numa das peças de Sófocles, a personagem Antígona, depois de ter recebido a notícia da morte de seus dois irmãos (2002, p. 84-90), pensou que todos os seus suplícios teriam acabado. Entretanto, o rei Creonte permitiu apenas a um deles todas "as honras da sepultura". Então, foi assegurado a Etéocles um lugar digno no Hades, enquanto o corpo de Polinices permaneceu *insepulto*: sem os tributos fúnebres, ele foi entregue aos abutres. Contrariando a lei soberana, Antígona decidiu enterrar o outro irmão. Somente assim, ela poderia garantir que a alma de Polinices não vagasse por cem anos, na mais repleta escuridão e nas fronteiras divisórias entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Nota-se que, assim como ocorre na trilogia, a relação entre o "insepultamento", o luto e a melancolia é expressiva e cada obra, à sua maneira, também não deixa de trazer uma contundente crítica aos mecanismos de violência política.

Sem dúvida, é Freud (1980, p. 275-6) que explica em detalhes a relação entre luto e melancolia. Para ele, o sentimento propagado pela perda de um ente querido pode estar estritamente sobreposto ao estado melancólico. Com a melancolia, o homem passa a apresentar um tipo de depressão; não expressando interesse pelo mundo nem por sua própria vida; demonstrando características de baixa-estima; além de recriminar e punir a si mesmo. Por vezes, todo esse quadro de reações adversas também é exposto por alguém que, apesar de impossível,

[244] Para outro trecho da trilogia que sustenta a defesa do personagem Ascalon, além do capítulo citado, vide, por exemplo, Machado, 1981, p. 248.

ainda persiste em procurar a pessoa que possa minorar os sofrimentos causados pela perda. Uma vez que não pode mais encontrar o seu corpo, resta-lhe a angustiante devoção melancólica ao luto. A análise alegórica, sobretudo aplicada ao contexto moderno da trilogia (referente à Era Vargas ou à Ditadura Militar), em *Prodígios*, revela que a trajetória de Ascalon poderia traduzir vestígios de tal devoção.

4.4. A mistificação em tordo de um dos ídolos de nossa história

Na medida em que um golpe político é instaurado, mesmo nas comunidades consideradas modernas, em certas ocasiões, tem-se a formação de um Estado absolutista[245]. Assim que este é declarado, passa a existir uma subversão de todas as acepções religiosas, jurídicas, morais e econômicas – tal como prevê, por exemplo, o Ato Institucional número 5 (AI5), no contexto repressivo da ditadura militar. Entrando em vigorar em 13 de dezembro de 1968, durante o mandato presidencial do general Costa e Silva, o AI5 determinou veementemente alguns dos piores anos da ditadura nacional. Mesmo sendo válido até 1978, por intermédio desse ato institucional, houve a suspensão das leis vigentes e todo o tipo de cerceamento dos direitos civis e políticos, instaurando, por exemplo, "a cessação de privilégio de votar e de ser votado nas eleições sindicais; proibição de atividades ou manifestações sobre assunto de natureza política; liberdade vigiada, etc.[246]" Assim, entrou em vigência, peculiarmente, um tipo de "Estado absolutista".

Segundo Roberto Romano (2009, p. 32-3), "essa é uma prática em países que não romperam com o moderno absolutismo. Neles, o parlamento serve apenas para registrar os ditames do governo". Nesse âmbito repleto de contradições, em toda a sua história, a contrarrevolução brasileira também representou uma prática "comum", ainda que, em determinados momentos, não existissem formas ativas de militância. Desde a era republicana, o Brasil sempre foi politicamente contrário aos preceitos de alguns países democráticos. Por exemplo, enquanto na França ou na Inglaterra, as manifestações revolucionárias garantiam inúmeros benefícios à população, aqui, entre nós, frequentemente os *donos do poder*, junto a uma

[245] Valemo-nos aqui da expressão de Roberto Romano, utilizada no artigo "Sua majestade o presidente". In: *História viva*. Dossiê 120 anos de República. São Paulo: Ediouro Gráfica, (2009. pp. 30-3). Este Estado absolutista está estritamente vinculado ao de Exceção.

[246] Fonte: www.acervidadutadura.rs.gov/legislação_6htm. Acesso em novembro de 2012.

minoria autodenominada de elite brasileira, previam o que era necessário aos mais pobres, ao mesmo tempo em que regiam sutilmente à práxis social. Ao contrário das normas que constituem certo ideal de República, no Brasil, a democracia muitas vezes foi desrespeitada em nome de "antigos" e "modernos" regimes de exceção, camuflados "sob as máscaras" do progresso, da civilização.

Desde a proclamação da República, a participação de militares na política nacional tornou-se cada vez mais expressiva, em virtude da insatisfação desta contraditória forma de reger o Brasil. Em contrapartida, a partir de 1922, mesmo elaborado para fins específicos, um projeto "revolucionário" começou a ganhar mais destaque. E os impasses entre os defensores de um país basicamente agrícola e os negociantes de setores industriais, em pleno processo de expansão, antes do *crash* de 1929, mobilizavam o poder público, criando duas frentes partidárias: a rural e a urbana. A este quadro, inclui-se a crise eleitoral, sobretudo, devido à frequente manipulação de votos[247]. Apenas com a "Revolução de 1930", dirigida, entre outros, pelo até então comandante Getúlio Vargas, o país começaria a passar por um significativo processo de revigoramento, principalmente firmado na industrialização, no restabelecimento econômico, bem como na reestruturação de setores públicos e econômicos. Nesses meandros, a ficção de Dyonelio é crítica e contundente.

No entanto, todas essas transformações sociais, políticas e culturais, propostas pelo governo Vargas, não englobaram completamente os domínios estatais, beneficiando todas as classes sociais. Como pontuamos anteriormente, segundo alguns teóricos do assunto, as tentativas de instaurar uma revolução, no Brasil, não trouxeram expressivas ou profundas reformas econômicas ou culturais que garantissem o equilíbrio financeiro e o bem-estar social como um todo.

Em outros termos, após a tomada do poder, embora pretendesse defender uma ideologia democrática, o programa governamental de Vargas, desde seus primórdios, retomava os moldes de um regime ditatorial ou de um Estado absolutista[248]: com o fechamento do Congresso, das Assembleias Estaduais e das Câmaras Municipais, por exemplo. A fim de amenizar a crise econômica, Getúlio decidiu apoiar as organizações sindicais, ao mesmo tempo em que as

[247] Cf., entre outros capítulos sobre que tratam desse assunto, "As crises de 1922", "As revoltas tenentistas", "Brasil e a crise de 1929". In: Caldeira, J; Carvalho, F; Marcondes, C; Goes de Paula, S. *Viagem pela História do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras (1999, pp. 252-62).

[248] Cf. *op. cit*., (1999, pp. 264-5).

controlava de forma ditatorial. Contudo, não deixou de formular o Ministério do Trabalho, do Comércio e da Indústria, além de incentivar leis que garantissem inúmeros benefícios à classe operária. Assim, a política nacional propagava-se de maneira excessivamente dúbia: progressista e repressiva. Entre as décadas de 30 e 40, ainda sem se desprender do discurso populista, o ditatorialismo varguista passou a vigorar de modo decisivo. Priorizando o controle da cultura e a suspensão das leis, e valendo-se da violência: disseminada na repressão política e nas prisões arbitrárias, em 1937, o Estado Novo tornou-se por excelência um regime de exceção – a exemplo do que ocorreria em 1964.

Para tanto, destacou-se fortemente, na estrutura presidencial, "uma mistura de poder paternal, encarnado por Getúlio Vargas, que aos poucos foi se tornando o 'pai dos pobres'" (Caldeira et al, 1999, p. 279). Por intermédio da ascensão tecnicista-industrial e da metropolização das principais cidades do país, o objetivo era correlacionar as melhorias feitas nesses e em outros seguimentos públicos ao culto de sua própria figura, enquanto líder da nação. Aqui, fica claro que sobretudo o romance *Deuses econômicos* critica livre e anacronicamente tais questões. É interessante observar a maneira como esses ideais em torno da violência política retornam, mas não só no Brasil, como também em boa parte da América Latina. Não por acaso, visando à estratégia partidária populista de cunho fascista, o Estado Novo foi

> o primeiro governo no Brasil a se preocupar de maneira sistemática com a autopromoção. Enquanto nos governos anteriores a propaganda política era feita ao sabor das adesões e pressões exercidas sobre líderes políticos, jornais e associações da sociedade civil, a ditadura instaurada em 1937 fez da publicidade de seus feitos uma atividade não só institucional como dotada de poder econômico, legal e policial (idem, 1999, p. 280)

Já um comentário feito na revista *Anhembi* (a respeito da reeleição de Varas em 1951) demonstra de modo incisivo como a figura do pai dos pobres era trabalhada para permanecer no "miticamente imaginário coletivo":

> No dia 3 de outubro, no Rio de Janeiro, era meio milhão de miseráveis, analfabetos, mendigos famintos e andrajosos, espíritos recalcados e justamente ressentidos, indivíduos tornados pelo abandono [...] desceram os morros embalados pela cantiga da demagogia berrada de janelas e automóveis, para votar na única esperança que lhes restava: naquele que *se proclamava o pai dos pobres, o messias* [o presidente]...[249]

[249] Citado por Boris Fausto (2006, p. 167, grifo nosso).

Por causa dos efeitos da Segunda Guerra mundial, assim como a crise interna e a consequente pressão da oposição, em maio de 1945, Getúlio foi obrigado a renunciar à presidência da República. Depois da posse do presidente Eurico Gaspar Dutra, o Brasil passou por um período de certa estabilidade econômica. Porém, com a reeleição de Getúlio Vargas, em 1950-1, o Estado começou a interferir negativamente na economia. Vários críticos da política de estatização juntaram-se aos militares. Somam-se a isso: a insatisfação das classes trabalhadoras, devido ao excessivo aumento da inflação, e as descobertas de corrupção em torno do ciclo presidencial. Em 1954, os militares elaboraram um manifesto, exigindo a renúncia de Vargas, que também foi acusado de eliminar muitos dos conspiradores que queriam o fim de seu governo[250]. Além do exército, a imprensa e o Congresso também passaram a protestar contra a política oficial e o fim do "imperialismo moderno[251]".

Quando todos pensavam que a única alternativa do presidente seria abandonar o cargo, talvez ele tenha encontrado uma saída para uma vitória histórica sobre os seus adversários políticos: *o suicídio*. Assim, o que parecia necessário à reestruturação política e econômica do país, tornou-se um "episódio trágico". Por outro lado, para a admiração dos principais opositores do ex-presidente, instaurou-se um sentimento de profunda comoção nacional, muito próximo da nostalgia ou até mesmo do luto. Para o cortejo de Getúlio, "reuniu a maior multidão da história do Rio de Janeiro" (Fausto, 2006, p. 192). Algumas fontes históricas menos conservadoras defendem a hipótese de assassinato de Vargas: o tiro no peito, a carta escrita às pressas e a conspiração política que visava à queda do presidente, entre outras características, comprovariam o suposto homicídio.

Enfim, é importante ressaltar que a "*construção do mito*" em torno da figura de Vargas (sobretudo visto como o "salvador da pátria ou o pai dos pobres", pretendendo, assim, criar um "*ícone-mítico*" em volta da moderna sociedade brasileira) foi instituída paulatinamente. Por essa razão, conforme sugerimos anteriormente, a imagem de ditador e as contradições a respeito da violência de seu primeiro mandato foram sendo esquecidas, apagando-se os rastros e dando-se ênfase principalmente às melhorias que o ex-presidente fez nos setores econômicos e trabalhistas. Em seus discursos, Vargas privilegiava uma imagem de Brasil como um país do futuro e, a um só tempo, destacava o progresso social, proporcionado pelo seu governo no passado. No entanto, tal

[250] Cf. *op. cit*., p. 187-8.

[251] Cf. *op. cit*., p. 189.

movimento interpretativo deixa de lado as "contradições da história". Vimos que, na "era do esquecimento", em sentido amplo, um dos papéis da crítica também é perscrutar (desmitificar) essas *fissuras* da História, a fim de contestar a tentativa de "apagar os traços" da violência política ou de questionar a maneira como alguns dos "ídolos" da sociedade moderna foram maliciosamente elaborados ou, até mesmo, totalmente *reconstruídos*.


"ULTIMA HORA" HAVIA ADIANTADO, ONTEM, O TRÁGICO PROPÓSITO

MATOU-SE VARGAS! EXTRA

Ultima Hora

O PRESIDENTE CUMPRIU A PALAVRA:

"SÓ MORTO SAIREI DO CATETE!"

A Mensagem Que Vargas Deixou Pouco Antes de Desfechar Contra o Peito o Tiro Fatal: "A SANHA DOS MEUS INIMIGOS DEIXO O LEGADO DE MINHA MORTE. LEVO O PEZAR DE NÃO TER PODIDO FAZER PELOS HUMILDES TUDO AQUILO QUE EU DESEJAVA."

AS 8,30 HS. DA MANHA DE HOJE O MAIOR LIDER POPULAR QUE O POVO BRASILEIRO JA CONHECEU ENCERROU DE MODO DRAMATICO SUA GRANDE VIDA

UM TIRO NO CORAÇÃO — O GENERAL CAIADO AINDA ENCONTROU CONVIDADO PRESIDENTE — DESOLAÇÃO NO CATETE

Última Hora, 24 de agosto de 54.


DE LUTO A NAÇAO

Ultima Hora

Extra

ULTIMO BILHETE DE VARGAS

Noite Dramatica no Catete

Última Hora, 24 de agosto de 54[252].

Com mais um resgate de certas considerações sobre parte dos contextos em que foi publicada a trilogia, o importante a observar é a maneira como são *reordenadas* e *renovadas* essas questões, muitas vezes pelo próprio discurso da historiografia nacional. Ao contrário do que geralmente se pensa, em *Deuses econômicos* (1966), *Sol subterrâneo* (1981) e *Prodígios* (1980), tais discrepâncias não são só sobrepostas uma às outras. Se, por um lado, é possível detectar a confluência entre os discursos históricos, como, por exemplo, os referentes ao Império romano e à Era Vargas, por outro, seria ingenuidade achar que essas imagens e formas discursivas são estabelecidas "literal" ou "documentalmente". Assim, o narrador dyoneliano está inserido em um pano de fundo histórico, mas, sob esse mesmo mundo, tem-se a construção do *universo ficcional*. Por isso, fala-se aqui de texto e subtexto.

[252] Fonte das imagens: Arquivos da Biblioteca Nacional.

Para tanto, a pesquisa sobre as fontes da historiografia da Antiguidade (das obras de Tácito, Suetônio, Cícero, etc.) são reutilizadas ou *recriadas* de forma a dar nova "vida" às peripécias ou tramas literárias, porém principalmente para estabelecer a crítica às violências políticas, por exemplo.

Isso também ocorre com o diálogo literário com as fontes modernas, as que englobam assuntos concernentes à economia, principalmente no momento em que faz menção às obras de Marx e Engels. Nesse sentido, o próximo tópico exemplificará a maneira pela qual as políticas "sensacionalistas" e "patriarcais" de Nero e de Getúlio Vargas (o pai dos pobres) são aproximadas e como ambas as estratégias são refiguradas criticamente. Além disso, também pontuaremos como ocorre a representação da morte de Nero e como o governo ditatorial poderia ser literariamente identificado, sobretudo, em *Sol subterrâneo* e *Prodígios*. Contudo, é preciso que fique bem claro que o questionamento expresso nas narrativas não deixa de ser incisivo – tendo em vista todo o desenvolvimento de nossa análise. Se as alegorias identificadas, na trilogia, podem ser consideradas como um tipo singular de mecanismo crítico-literário, e diferem ou reforçam a crítica presente em *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, é porque, entre outros motivos, elas retomam a clássica alegoria paulina e todas aquelas que se concentram nos mistérios e nos enigmas de Cristo, mas a um só tempo trazem em si um engajamento mais contundente. Em meio a tais mecanismos, igualmente podemos dizer que, em *Sol subterrâneo*, há um outro tipo de dessacralização porque, no fim desta obra, o soberano césar já não está mais vinculado às entidades divinas, pelo contrário: ele é totalmente banalizado, rebaixado e ridicularizado.

4.5. Desmistificando *ídolos* ou *falsas ideologias*

Nos romances, interligada ao culto da mística figura do imperador, como a propaganda sensacionalista é manifestada e como ela garante a estabilidade de seu reinado? Como a imagem de Nero afilia-se à do ditador moderno? Algumas das descrições feitas pelo filósofo Evandro, em *Prodígios*, ajuda-nos a entender os detalhes da estratégia governamental baseada na política de *panis et circenses*:

> Durante mais um lustro, o Império tenta debalde fortalecer a armação que vem dos primeiros césares, os próprios césares viram-se jogados a essas cubas onde fermentam mostos, inidentificáveis à simples vista. Produtos dessa fermentação nauseabunda, as classes dominantes se corrompem diante dum povo entontecido, sem chefes, sem ideais, sem honra. Quiçá mesmo sem vaidade. *Come e diverte-se*. Com o que logrou com a espórtula, diverte-se no circo, entregando-se a um prazer narcótico, ministrado como uma tarefa, para entretê-lo. (Machado, 1981, p. 300, grifos nossos)

> O circo é um teatro, em cujo palco exibem-se *a violência e a morte*, apreciadas por *uma massa que oscila entre o humano e o animal*. A filosofia do governo é a de que o povo precisa de divertimentos. E quando se objetasse que do que mais necessitava era da liberdade, a resposta do poder encontrava-se pronta: o circo lha propicia na crítica que ele faz, *e envolve mesmo a pessoa sagrada do Imperador*... O circo é um ser, capaz de criar e influir. *Influir a tal ponto que a sua moral torna-se a moral do poder* [...] (Machado, 1980, p. 7, grifos nossos)

Segundo a análise de Evandro, o circo era visto como um ambiente eficaz no qual também se propagava o culto à divindade do imperador, além de alojar os seus comícios oficiais e a morte. Averigua-se, por assim dizer, que sutilmente os espetáculos dos gladiadores estavam vinculados, a um só tempo, à opressão ou à tortura psicológica, a qual também garante certo modo de disseminar o temor – mesmo que as atrocidades transformassem parte da massa de espectadores em "seres inumanos", interligados e rebaixados ao bárbaro espetáculo. De seu lado, mais uma vez, a partir da análise do narrador, tem-se a revelação da violência em prol da política e, por conseguinte, da religião, visto que

> a tirania da era cesariana substituiu-se às instituições. *O delator aponta, o sicário executa*. Tudo sumariamente, aplicada à *justiça*, se o réu goza dalguma posição, comunica-se o fato consumado à assembleia do povo, - triste simulacro da antiga Cúria do Povo Romano. *O senado obrigatoriamente aprova, degrada as vítimas riscando-as do seu rol e encerra a solenidade com um decreto, em que são prestadas honrarias ao bisonho verdugo: ações de graças, procissões em homenagem ao justiceiro*. – Assim Caio o viu proceder, sem a menor voz de protesto, a eliminação recente de Sila, marido de Antônia, e de Rubélio Plauto. A execução dos *humiliores* – dessa gente do povo – perde-se no anonimato, e pronto se olvida (Machado, 1981, p. 182)

A descrição é contunde: revela a maneira pela qual as pessoas eram julgadas e mortas pelos tribunais da tirania. Todavia, se, para uma parte dos cidadãos, a repressão política era uma forma cruel de manutenção do poder, para outra, a divulgação das melhorias que o César fazia nos setores socioeconômicos e socioculturais bastava para garantir a sua permanência à frente do governo. Muito difícil de não perceber aqui certas ressonâncias com aquilo que ocorria no contexto em que a trilogia foi publicada. Pois isso, também pode ser considerado como um dado

histórico-alegórico do contexto em que, sobretudo, *Deuses econômicos* foi publicado, pois, ao passo que vigorava a ditadura do Estado Novo, Vargas trabalhava para desenvolver os setores agrícolas e industriais.

Nas ficções, no momento em que se disseminavam melhorias econômicas e de infraestrutura do Império, embora a violência predominasse, com tal estratégia procurava-se aproximar ou demonstrar à própria população da *Urbs* romana o poder absoluto do Nero. Só que, nos *shows* públicos, proporcionados pelo circo, fica subentendido que um dos principais objetivos do imperador era difundir a sua propaganda governamental-sensacionalista. Com efeito, essa mesma forma de se fazer "campanha política", apesar de suas inúmeras transformações constituídas através dos séculos, comumente é utilizada com a finalidade de conquistar votos ou admiração popular. Para dar mais um exemplo que abrange o contexto em que a trilogia de Dyonelio foi composta, podem-se citar as seguintes observações de Adolpho Queiroz:

> No Brasil do século XX, ocorreram pelo menos três momentos de aproximação entre as técnicas da propaganda política fascista e governos/governantes dos respectivos períodos: no Estado Novo, com Getúlio Vargas; na ditadura de 1964-1985, com os governos militares; e, mais recentemente, nos anos 1990, com Fernando Collor de Melo. Se, por um lado, Getúlio Vargas criou a figura do "marmiteiro", trabalhador que levava comida de casa para o trabalho, e através desta imagem mandou cunhar milhares de broches de lapela para distribuir em suas campanhas eleitorais [...]. A exploração de símbolos abstratos e fortes, como "marmiteiros" e "marajás", surge na esteira de criações das imagens do fascismo, como se fossem os camisas-pretas a serviço de Mussolini para espancar, inspirar ódio pelo diferencial que representavam.
>
> (Queiroz, 2004, p. 66)

Esse trecho ilustra muito bem a maneira como Getúlio aproxima-se do povo a fim de angariar cada vez mais votos, garantindo, assim, sua permanência no poder. Nos romances, Nero usava meios desmedidos para conquistar a admiração do povo romano. Nos shows políticos, sua imagem garantia um tipo de propaganda partidária, além de afiançar a diversão de todos. De qualquer modo, em outro plano significativo, o mordaz e ironicamente *picadeiro,* representado, em especial em *Prodígios* (no qual se subentende que há homens, animais e palhaços), torna-se uma paradoxal "imagem moderna", paradoxal porque também estaria relacionada à crítica, ao atraso e à miséria de nossas próprias instâncias sociais, políticas e culturais; transformando o circo num lugar em que as "mais importantes" decisões governamentais são tomadas.

Nesse sentido, *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* não deixam de estar correlacionados de forma incisiva a um dos principais fundamentos da literatura engajada[253], já que nada impede que esta se refira aos acontecimentos do passado, só que não a um passado imediato e sem conflitos, destacando apenas as suas maiores conquistas. Esse tipo de literatura também busca apresentar vestígios de certa tradição popular, próprios às obras de determinados autores que, mesmo valendo-se de temas grandiosos, primam pela representação daquilo que poderia ser concebido como "menor" ou daquilo que de certa maneira foi marginalizado pela História ou pelos representantes de um discurso "dito oficial", a fim de propiciarem a "mistificação" do poder ou de sua maneira de se fazer política.

Desde *Sol subterrâneo*, depois de ter mandato executar o apóstolo Paulo e de ter perseguido os seus fiéis, Nero não sabia que, de uma só vez, apesar de sua propaganda populista, sua soberania enfraquecia-se: paulatinamente, não tinha mais como acusar outros culpados de conspiração ou de crime de lesa-majestade.

Na verdade, o imperador valia-se dessas justificativas para instaurar a "livre tirania". Como última alternativa, ele foi obrigado a acusar o seu maior preceptor, Sêneca, de tentativa de tomar o poder, especialmente porque a sua concepção filosófica (a um só tempo moral, ética e humanista) aproximava-se das doutrinas de Cristo Jesus. Ainda que a política imperial tentasse revigorar suas forças, a população decidiu rebelar-se contra o governo tirânico, principalmente por causa dos planos de cerceamento da liberdade e dos direitos civis, o que inclui: "mandar degolar os Gauleses que residem em Roma, envenenar o senado num festim, incendiar a Cidade. E, para dificultar toda providência destinada a debelar o fogo, lançar as feras sobre a população" (Machado, 1981, p. 305). Em decorrência de tudo isso, cada vez mais, o soberano perdia o prestígio ante seus súditos. Sem dúvida, tanto a Nerópolis (a nova Roma reconstruída – tão sonhada pelo Barba de Bronze) quanto os templos erguidos em seu poderoso e supremo nome, depois da revolta da população, tornaram-se meros símbolos de um período contraditório e decadente[254].

---

[253] Pautamo-nos em especial nas observações presentes no excelente texto intitulado "La littérature prolétarienne" (1930, pp. 155-68), de Henri Barbusse.

[254] Para outros detalhes, checar os capítulos finais de *Sol subterrâneo*.

Nesse universo repleto de conflitos e conspirações, ao representar a morte do último partidário da família dos Césares[255], a trilogia problematiza uma das teses de Caio Plínio Secundo, na qual é defendida a impossibilidade da supremacia das divindades cultuadas pelos romanos. A partir de um importante diálogo entre Lúcio Sílvio e Celêuto (um transeunte que passava pelas ruas destruídas), pode-se grifar mais um questionamento a Nero e, em outro patamar significativo, a Getúlio Vargas. Nesse sentido, Celêuto pondera:

> – Os ambientes condicionam as conversas – diz o homem, meio inopinadamente: – aqui é forçoso falar de deuses. Sabe que eles, que tanto podem, não podem tudo? E que assim acham-se numa situação de inferioridade com relação aos mortais?...

E, em seguida, o transeunte explica a Sílvio o que Plínio Secundo disse numa roda de conversa, na ágora:

> *– Que os deuses não podem tudo, visto que não podem suicidar-se. Realmente – completa, após uma leve reflexão: - não há nenhum exemplo dum deus que tenha se matado* [...].
> – Tome nota: os dias de César estão contados.
>
> Despede-se. Dá uns passos, e retoma. Sílvio ainda não se mexera.
>
> – Quero preveni-lo: se ouvir a notícia – diz ele – de que um cidadão elegeu a praça pública para meter-se um punhal em pleno peito, fique logo certo de que se tratava do amigo de Plínio. Eu não tenho motivos para viver ou não viver. Mas sempre é consolador a gente saber que pode realizar atos que os próprios deuses estão interditos. Não lhe agrada ser livre?
> – Eu sou livre – replica Sílvio, a cara fechada.
> – Então mate-se. Adeus! (Machado, 1981, pp. 105-6)

A tese de Caio Plínio Secundo sustenta que os mortais simplesmente criaram todas as entidades míticas para comprovar a superioridade dos homens perante os deuses[256]. Apenas seria permitido ao ser humano alcançar tal superioridade a partir do suicídio. Correlacionando a função dos habitantes do Olimpo com as transformações sociais, políticas, religiosas e econômicas, a argumentação de Caio Plínio aponta para a decadência do Império romano e para a ascensão do cristianismo. Nos dois últimos romances da trilogia[257], por meio de uma alusão direta ao contexto

---

[255] Cf., por exemplo, Suetônio. *A vida dos doze Césares*. Trad. Bras. Sady-Garibaldi. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2002, p. 397.

[256] Cf., também, *op. cit*., (1981, p. 203).

[257] Suetônio (2002, p. 408) diz que o "prefeito do pretório, Ninfídio Sabino, em Roma; na Germânia, Fontéio Capitão; na África, Clódio Macro", todos eles, formularam uma revolução contra o Principado, e que Galba só tornou-se imperador depois de ter "esmagado" todos os conspiradores.

histórico da Antiguidade, atribui-se ao célebre Sérvio Suplício Galba (o futuro imperador romano) a liderança da *rebelião militar* que induziu Nero ao suicídio. Nesse sentido, é importante citar mais uma passagem em que a análise alegórica desses romances revela outra peculiaridade, principalmente no momento em que, n'*Os Prodígios*, o narrador analisa a queda do antigo soberano, sugerindo mais uma correlação com o contexto em que toda a trilogia foi composta, fechando, por assim dizer, um ciclo:

> *Nero Claudius Caesar* está morto.
>
> Após uma tremenda agonia moral, aproximando-se do fim com a vilania dum caráter corrupto, *tem a capitalizar entre as suas frustrações a de um suicídio-assassínio*.
>
> E assistiu a isso em vida, se é certo o que já corre pela Cidade: que havia sido socorrido *in extremis* por um centurião e com ele houvesse trocado suas últimas palavras, lamentando ter o auxílio chegado demasiadamente tarde. Mesmo assim valioso como prova de fidelidade.
>
> Seu supremo desejo realizou-se: a Ícelo, o liberto de Galba que ele fizera prender, coube atendê-lo, - do seu posto oficial do Palatino. Veja-se a ironia... Dessa maneira, a sua cabeça foi cremada com o corpo.
>
> Duzentos mil sestércios custaram seus funerais, pagos por Acté.
>
> Nero entregou-se às chamas redentoras (quiçá saídas magicamente do braseiro fatídico daquele já antigo décimo quarto dia das calendas de agosto), enfrentou o fogo libertador vestido como para uma festa: com todo luxo. Velando esses derradeiros instantes da forma com que se apresentara em vida e que ia ser consumida, ali se encontravam suas velhas nutrices Écloge e Alexandria. Mais Acté, a concubina... Ela o amava: é a única honra que acompanhará uma memória execranda. (Machado, 1981, pp. 312-13, grifo nosso)

A partir da análise da tese de Plínio Secundo, constata-se que Nero Cláudio César se matou a fim de tornar-se um mito, mas só que muito superior aos próprios deuses. Conforme Jean-Pierre Vernant (2002, p. 230), os mitos são "relatos – aceitos, entendidos, sentidos como tais desde nossos mais antigos documentos. Comportam assim, em sua origem, uma dimensão de 'fictício', demonstrada pela evolução semântica do termo *mythos*, que acabou por designar, em oposição ao que é da ordem do real por um lado, e da demonstração argumentada por outro, o que é do domínio da ficção pura: a fábula". Não obstante, sabemos que historicamente, bem como sugere o exemplo de Nero, os mitos ou ídolos também podem ser intencionalmente construídos: por vezes, "os vestígios ou fragmentos do real" são confundidos com aquilo que foi sobreposto ao "imaginário coletivo", pretendendo legitimar uma falsa versão da história (camuflada na *falsa ideologia*), em prol de ideais políticos, entre outras constatações já

pontuadas[258]. Aqui, a citada teoria de Paul Ricœur, segundo a desmistificação, torna-se contundente.

Graças à semelhança com a qual a cena do "suicídio-assassínio" do imperador é descrita, em um primeiro nível de interpretação, é possível identificar uma alusão ao contexto moderno, sobretudo em que *Deuses econômicos* foi escrito, especificamente no momento em que a morte de Vargas ocorre (1954) – relembrando que Dyonelio Machado fora preso justamente na época da ditadura do Estado Novo. Na história oficial, consta que tanto o imperador romano quanto Getúlio foram acusados de cometer suicídio, embora, conforme indicamos acima, existam elementos que deixam tal constatação, no mínimo, ambígua. Ambos foram praticamente depostos, entre outros motivos, por causa da pressão política provinda do Exército ou das Forças Armadas. Aqui, é importante destacar o método interpretativo da *allegoria in factis*, ou seja, a alegoria que considera certa semelhança entre texto ficcional e contexto histórico, tendo em consideração a história da *Bíblia* (aqui ela sempre está como pano de fundo). Além disso, reitera-se que, segundo Jeane M. Gagnebin (2009, p. 40), "num contexto determinado, a alegoria pode, sim, remeter a uma significação precisa entre outras". Ela permite estabelecer uma decodificação textual que revela e, ao mesmo tempo, procura *outros sentidos* para tal revelação.

Conforme o apontado por nós, depois da morte do presidente brasileiro, uma significativa parte da população manifestou-se a favor do "pai dos pobres", disseminando um sentimento de luto e nostalgia. Entretanto, num segundo nível analítico, nas ficções em questão, percebe-se uma crítica veemente que tem como um de seus objetivos *desmistificar* (baseando-se aqui na teoria de Ricœur) o mito político, intensamente evocado em torno da figura getulista e construído pelo discurso oficial. Em *Sol subterrâneo*, destaca-se a seguinte passagem em que se comemora o fim do Principado neroniano:

> Assim que a Cidade teve conhecimento da morte de Nero, o povo saiu à rua, *a dançar de alegria*, cobertas as cabeças com o píleus, – *o boné da liberdade. Suas estátuas foram jogadas por terra, sua memória amaldiçoada*. Mesmo em vida, o senado o tinha declarado inimigo público, sujeito aos ultrajes que acompanharam o antigo método de execução romana: pôr nu o condenado, prender-lhe o pescoço numa forca e açoitá-lo até que sobrevenha a morte. (Machado, 1981, p. 308, grifo nosso)

[258] Para outros detalhes sobre a transformação da imagem do ditador num mito político, vide, por exemplo, o livro de Serge Tchakhotine, intitulado *A mistificação das massas pela propaganda política*. Trad. Bras. Miguel Arraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Respeitadas as diferenças entre os discursos ficcional e histórico, observa-se que, muito semelhante ao que ocorre com a citada personalidade da história política do Brasil, na criação fictícia dyoneliana, antes de morrer, Nero estava praticamente deposto. Contudo, um minucioso exame de tais cenas pode revelar que as manifestações populares representam críticas que, de forma inventiva, estão tanto direcionados à "política tirânica", quanto à "ditatorial".

Tudo isso acontece ao passo que, em *Sol subterrâneo*, a população comemora o suicídio do imperador e destrói as construções ou monumentos que antes foram feitos para louvar a sua entidade e para destacar a ascensão da "República" ou a reconstrução da *Urbs*. Sob tal enfoque, a crítica alegórica tende a aproximar ou sobrepor à imagem de Getúlio a de Nero, sublinhando que, no momento em que, no romance, a destituição é celebrada, tanto a figura do soberano, quanto a do presidente é complemente dessacralizada ou ridicularizada. Especialmente na passagem em que se representa a destruição do facínora e de seu governo, desmistificar é também interpretar as possíveis marcas deixadas em torno dos mitos e dos ídolos da Antiguidade e da moderna nação brasileira, avaliando a forma como eles estão justapostos ou reinventados. Em síntese, a apreciação alegórica indica que as cenas que prenunciam a queda do imperador recriam imagens e formas discursivas do "passado", à medida que também tecem uma crítica mordaz às contradições do "presente", isto é, do contexto em que ocorre a queda de Getúlio Vargas[259].

[259] É importante reforçar que a aproximação feita entre os destinos de Vargas e Nero considera a relação *ficcional* que é estabelecida por Dyonelio Machado nos três romances em pauta. Em todo caso, como já dissemos anteriormente, valorizamos a analogia com a história, bem como a sua reinvenção crítica do passado. Em conjunto, ambas passam a destacar os mecanismos do próprio método artístico de Dyonelio. Nesse sentido, não desconhecemos as diferenças evidentes entre as respectivas épocas, delimitadas pelo estudo da História, mas ao mesmo tempo o estudo do anacronismo artístico ajuda-nos a detectar a aproximação e a reinvenção crítica do passado.





Foto do lado esquerdo: passeata a favor da campanha presidencial de Getúlio Vargas, 1950. Foto do lado direito: tanques do Exército, ocupando as ruas do Rio de Janeiro, em 1964 [260].

[260] Fonte imagem do lado esquerdo:

http://extra.globo.com/noticias/rio/avenida-presidente-vargas-426524.html#ixzz1wr7RIrT9
Fonte da imagem do lado direito:

http://oglobo.globo.com/infograficos/globo-fotos-historicas/. Acesso em dezembro de 2012.

Especialmente nas duas últimas narrativas em questão, averigua-se que, se, por um lado, ocorre o fim das peripécias ou das aventuras dos protagonistas, por outro, a violência imperial não cessaria. Assim, pode-se dizer que a trilogia problematiza, principalmente, o "eterno retorno" da violência. Com a morte deste singular "Nero-Getúlio", assassinatos, torturas, perseguições continuariam: ainda que sob outras formas. Pois, em *Prodígios*, descobre-se que os "militares" tomaram violentamente o poder e outro período de conspirações e de guerras em nome da fé, da ordem e das religiões recomeçaria *ad in aeternum*, confirmado pela dominação dos exércitos e o controle dos futuros comandantes-imperadores: Galba, Óton, Vitélio, etc. Nesse ponto, há mais uma alusão à tomada de poder pela ditadura militar nacional[261], especialmente ao relembrar a presidência dos componentes do Exército Brasileiro: Castelo Branco, Arthur da Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Beckmann Geisel, entre outros. Tudo isso, do mesmo modo, confirma que uma das críticas mais expressivas de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* se dirige, anacrônica e literariamente, à maneira pela qual parte da "história oficial" foi "artificiosamente" composta[262].

[261] Num resumo de toda a trama, feito por Tibério Calpúrnio, este observa que Galba foi assassinado... Tomara conta do cargo em Roma nas calendas do mês e morreu no décimo oitavo dia das calendas de fevereiro. Seu corpo sofreu tremendo ultraje... (Machado, 1980, pp. 178-9). Galba sairia do poder, mas a violência imperial não cessaria.

[262] Ao sublinhar o engajamento artístico presente nessas três obras, é importante recordar que o romance histórico nasceu num contexto que era, por excelência, crítico e revolucionário, no qual a análise das contradições sociais e política adquiriu um destaque muito especial. Por esse ponto de vista, ao estudar a genealogia desse gênero narrativo, George Lukács observa que "a construção da história, que por vezes revela fatos e contextos novos e grandiosos, serve para provar a necessidade de revolucionar a sociedade 'irracional' do absolutismo feudal a fim de extrair das experiências da história aqueles princípios com os quais se pode criar uma sociedade 'racional', um Estado 'racional'. Por isso, a Antiguidade se situa no centro da teoria histórica e da práxis do Iluminismo. A investigação das causas da grandeza e do declínio dos Estados antigos é um dos mais importantes pressupostos teóricos para a futura reconfiguração da sociedade" (Lukács, 2011, p. 35). No entanto, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, além de a Antiguidade reger a temática central, enfatizando a grandeza e a queda do *Imperium*, bem com a ascensão do Cristianismo, a reconfiguração do universo ficcional também está voltada para a análise de uma tradição, seja a filosófica ou religiosa, seja a política ou cultural. Trata-se de um projeto estético ambicioso no qual Dyonelio Machado resgata e reformula inúmeras teorias e, sobretudo, dialoga com várias obras da literatura clássica e moderna.

ENTRE A "TIRANIA ANTIGA" E O "ESTADO ABSOLUTISTA MODERNO"

I.

A análise *de Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, com efeito, ajuda-nos a refletir sobre a relação entre história, poder e literatura; e, igualmente, contribui para pensar a respeito de algumas contradições ainda inerentes à nossa contemporaneidade ou ao nosso passado recente. Com o objetivo de estudar as características do estado de exceção, Walter Benjamin analisou a *Origem do drama barroco alemão* (século XVII) para descobrir afinidades com o moderno sistema político nazifascista. Tal como acontece na trilogia romanesca de Dyonelio Machado (embora com objetivos distintos e em outro patamar discursivo ou significativo), parte do método benjaminiano está apoiado na volta ao passado, visando à melhor compreensão de um tempo presente[263]. No excelente texto intitulado "Modernidade: república em estado de exceção", ao comparar os regimes políticos antigo e moderno, Olgária Matos observa que

> se a força da democracia e do povo encontra-se no reconhecimento de sua expressão e vontade, o palco barroco e o *Reischtag* são o espaço da indiferença democrática que prenuncia o pior: 'é o absolutismo como regime de exceção que retorna na modernidade […]. A sala do trono é o cárcere; a alcova, sepultura; a coroa, uma grinalda de espinhos; a harpa, o machado do carrasco – é a condenação ao poder e à decisão na exceção. Diz morte e significa história'. Com tais características, o Estado perde legitimidade e só fora dele haveria salvação. (Matos, 2003, p. 49)

Sem dúvida, a força do antigo absolutismo, igualada à supremacia do autoritarismo moderno, pode representar a milenar permanência do governo sob a égide da violência e do horror. O estudo de Benjamin explica muito bem que o estado de exceção diz respeito à secularização do teológico, utilizado exclusivamente como meio de obtenção de prestígio, de riquezas, valendo-se, às vezes, do paradoxal objetivo de controlar a sociedade em nome de Deus. Por extensão, inquestionavelmente, o ditador começa a ter todos os direitos sobre os homens, podendo, até mesmo, revogar e criar suas próprias leis – conforme vimos nos tópicos anteriores, a partir da análise da trilogia de Dyonelio. Nesse caso, o problema é que impor a autonomia do poder estatal, monárquico, etc., é, a um só tempo, cercear a liberdade e todos os direitos civis.

[263] Para mais detalhes sobre alguns aspectos metodológicos de Benjamin, consultar o texto: "Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético", de Márcio Seligmann-Silva. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, nº 29, jan.-junho, pp. 205-230. 2007. (Dossiê Escritas da Violência).



Imagens do célebre ditador Porfírio Diaz – personagem do filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha. Nota-se a comparação explícita entre a figura do imperador (antigo) e a do estadista (moderno)[264].

II.

Assim como acontece com outras obras escritas num contexto de repressão, se, numa primeira superfície de leitura, essa trilogia pode ser interpretada, sobretudo, através das imagens e formas discursivas referentes ao Império romano, em outro plano de decodificação, é possível recorrer a determinadas formas de interpretação alegórica, pois elas também colaboram para tornar os textos mais ricos, porque trazem à tona um campo repleto de significações. Como salienta Gagnebin (2009, p. 43), "a alegoria consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica [...]. Se a interpretação alegórica é uma forma privilegiada de saber humano, é porque ela expõe à luz do dia esta ligação entre significação e historicidade". Tomando por base estas reflexões, podemos dizer que, nas três composições

[264] Fonte da imagem do lado esquerdo:
http://inmemorian.multiply.com/photos/album/362
Fonte da imagem do lado direito:
http://inmemorian.multiply.com/photos/album/362
Acesso em dezembro de 2012.

dyonelianas, com o retorno da perspectiva literária ao passado, uma das funções do procedimento artístico também visa desarticular a falsa percepção da totalidade histórica.

Isso porque a análise alegórica de *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* permite "destecer" as "pré-construções" discursivas dos eventos passados, especialmente, para destacá-las por meio de uma recriação crítica que também tem a sua focalização no presente. É igualmente por esse motivo que tais livros não poderiam ser simplesmente concebidos como "anacrônicos". Além do mais, uma de suas mensagens mais incisivas explica-nos que, em sentido amplo, a violência política, o anseio pelo poder, caracterizados por uma estrutura específica, *infelizmente*, ainda retornam. Conforme Olgária Matos e Walter Benjamin: tais peculiaridades estão presentes, tanto nos reinados da Antiguidade e da Era Medieval, quanto nos governos ditatoriais de "cunho moderno".

Vimos que, segundo Paul Ricœur (1988, p. 63), o século XX é a mesma época que proporciona a possibilidade de esvaziar a linguagem e preenchê-la novamente. Isso significa que, sobretudo por intermédio da "era do esquecimento", há chances de retornar ao passado e a um só tempo restaurá-lo, reinventando seus signos, seus símbolos e seus mitos. Em todo caso, ao apreciar *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, seja por meio do diálogo com a história, com a filosofia e com a religião, seja através do mencionado desdobramento da perspectiva narrativa, acentuado pelo tempo do enunciado (54 a 68 D.C.) e da enunciação (1950 a 1982), constata-se que a citada reinvenção do passado reforça, contundentemente, a crítica contra a violência da tirania ou contra a ditadura.

Nesse sentido, ainda que essa volta temporal proposta pela leitura da trilogia seja representada de maneira diferenciada, analisando alegoricamente a repressão política e a reinvenção da Antiguidade, pode-se dizer que o absolutismo transforma-se em ditadura, em autoritarismo, referindo-se a uma específica estrutura do poder; o antigo cenário das decisões políticas do imperador Nero torna-se a sala dos presidentes modernos; a imagem das armas dos romanos evoca modernos instrumentos de tortura. Em meio a tudo isso, a revolução cristã pode ser comparada às insurreições que ocorreram no Brasil das décadas de 1930 e de 1960; a imagem do antigo *Achéron*, da mesma forma, pode representar o calabouço dessas mesmas ditaduras.

A interpretação alegórica revela que a expressiva indagação contra a escravidão antiga é transformada em um julgamento contra a exploração capitalista ou contra o imperialismo do século XX. Não casualmente, para o filósofo Evandro, o ser humano e todas as suas relações

interpessoais são reificados. Segundo Lócrio, o trabalhador livre seria considerado um mero escravo de aluguel. Sob o ponto de vista do Areopagita, a escravidão vigora em todas as instâncias sociais, políticas, culturais, econômicas e religiosas. Por isso, ele reduz a sua própria existência à condição de um servo. Ao escutá-los, Lúcio Sílvio aprende aos poucos as incoerências de sua "época" e também ensina-nos indiretamente algo sobre elas. Os deuses do Olimpo, transformados em "deuses do dinheiro", do "capitalismo", "da pobreza", etc., espreitam todos esses personagens, talvez rindo de sua "trágica situação".

Ao examinar o discurso de tais personagens, percebe-se que as teorias de Tácito, Cícero e Aristóteles, entre outros, são por eles retomadas a fim de intensificar, em sentido profundo, a crítica contra o imperialismo antigo e moderno. No entanto, não há uma distinção clara entre os discursos religioso, político, jurídico, filosófico, etc., uma vez que, em Dyonelio, ficção e teoria aparecem por vezes estritamente conectadas. A grande alegoria que perpassa pelo pensamento desses intérpretes é que, pela análise de seus discursos, é possível detectar a criação de uma ampla imagem que não deixa de abranger as contradições das nossas próprias instâncias sociopolíticas, socioeconômicas e socioculturais. Nesse sentido, também se pode identificar uma correlação entre o pensamento de Marx e alguns dos citados filósofos da Antiguidade. Para certa perspectiva histórica, seria "um grande erro servir-se das várias e ácidas observações de Karl Marx sobre a escravidão[265] [moderna] a fim de reconstruir sua visão da escravidão *antiga*" (Finley, 1991, p. 44). No entanto, nas três narrativas ficcionais estudadas aqui, há uma singular correlação entre termos e imagens que são equivalentes ao universo da escravidão antiga e ao moderno sistema de produção capitalista.

Por sua vez, tendo em vista que, no contexto em que essas três narrativas foram publicadas, existia uma forte coligação entre religião e política, verifica-se do mesmo modo que, nelas, Cristo torna-se um deus da "revolução moderna", do "sofrimento" e "da miséria". De seu lado, as epístolas de Paulo são completamente modificadas, até o momento em que remetem de forma perspicaz a modernos manifestos políticos (como, por exemplo, os citados panfletos da

[265] Lembrando que Marx e Engels sublinham que a escravidão "floresceu no mundo antigo – o helenismo. Sem a escravidão, seriam inconcebíveis o Estado, a arte e a ciência dos gregos; sem a escravidão, o Império romano não teria existido. E sem as bases do helenismo e do Império romano, tampouco haveria de construir-se a Europa moderna" (Marx & Engels, 2010, p. 178). Isto é, em suas pesquisas, eles encontraram uma relação tênue entre as contradições do imperialismo e do capitalismo modernos, com o sistema de exploração da Antiguidade. Não é por acaso que, para compor sua trilogia, Dyonelio tem como uma de suas principais fontes de estudo o pensamento marxista.

Aliança Nacional Libertadora, que circulam em parte do contexto histórico para o qual a perspectiva narrativa está direcionada ou, até mesmo, retomando ficcional e implicitamente o *Manifesto do partido comunista*). Tanto o percurso de Cristo como o de Paulo passa a representar, especialmente, a trajetória de "comunistas modernos" – mesmo que possamos reconhecer uma crítica a tais ideais. Tudo isso sublinha certa dessacralização do universo mítico e poético, de modo a acentuar um questionamento ao capitalismo e ao uso da religião com meros objetivos políticos. Assim sendo, o método alegórico destaca certas especificidades das obras dyonelianas, mas, nelas, também existem outros aspectos, além dos destacados aqui.

Por um lado, a *sui generis* representação da tortura, da censura, da perseguição, bem como a questão em torno da figura de um morto cujo corpo não tem sepultura, entre outras coisas, reforça a existência da violência política, ao refletir sobre o contexto em que *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígio*s foram elaborados; por outro, a problematização que concerne à representação da função do intelectual, em meio a um contexto de coerção, questiona um pensamento segundo o qual a arte deve ser traduzida de maneira passiva, isto é, apenas reconhecida com uma forma de diversão e de deleite. Sob tal prisma, a crítica dessa trilogia torna-se mais incisiva, notadamente ao passo que se considera a desmistificação dos "ídolos", argutamente construídos pelo discurso da historiografia oficial.

Tudo isso enfatiza certa dessacralização do universo mítico e poético, de modo a acentuar uma indagação contra o capitalismo moderno e o uso da religião com meros objetivos políticos. Ao serem reconhecidas pelos contemporâneos do autor, essas questões provavelmente também fizeram com que as obras de Dyonelio permanecessem há muito tempo à margem do cânone, sendo recusadas por várias editoras da época[266]. Valorizando a correlação entre literatura e experiência, a análise alegórica demonstra determinado questionamento a respeito da censura, da opressão, da "condição humana no cárcere": tanto no que concerne ao moderno controle por certas instituições literárias, quanto no que tange o imperialismo antigo ou a ditadura moderna.

Juntamente à citada relação temporal, desenvolvida entre enunciação (1954-1981) e enunciado (54-68 d.C), a qual é baseada na distância entre o narrador e as peripécias por ele apresentadas, as fronteiras estão abolidas de forma crítica e inventiva. Em vários filmes contemporâneos, tais como *A Odisseia* (1997), *O Gladiador* (2000), *Troia* (2004), *Cruzadas*

[266] Cf., por exemplo, o comentário feito por Danilo Ucha (1990, p. 9) a respeito da recusa, por parte das editoras do período, de publicar as obras literárias de Dyonelio Machado, inclusive sua trilogia romanesca.

(2005), *Fúria de Titãs* (2010)[267], entre outros, também há exemplos da representação das antigas guerras em nome da religião; da ascensão do poder, visando às conquistas econômicas; da dominação por meio da escravidão, etc. Nesse sentido, os temas trabalhados nesses filmes (embora aparentemente apenas voltados para o passado, tal como ocorre na trilogia de Dyonelio) ainda despertam nosso interesse, porque não deixam de problematizar certos assuntos que estão diretamente interligados ao nosso cotidiano.

[267] Não por acaso, o trágico 11 de setembro de 2001 é demarcado por alguns teóricos do assunto como a data que estabelece o fim do imperialismo moderno. Tanto no cinema quanto na literatura, há exemplos dessa assertiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por intermédio da análise comparativa entre a tetralogia composta por *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, e a trilogia instituída por *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, constata-se que o engajamento de Dyonelio Machado passa pela concepção de que um romance não é apenas entretenimento, uma vez que, para o autor, a arte tem a capacidade de representar questões que tocam determinada concepção de liberdade[268], atingindo diretamente certas características do contexto em que suas obras foram compostas ou reeditadas. Necessariamente, a poética dyoneliana trata de outros importantes temas: seja da história literária, seja da história política, social ou econômica, seja, enfim, através da autorreflexão artística (*meta-fictícia*) que não deixa de representar ou problematizar *signos, fragmentos metaforizados* da própria experiência de vida do autor, notadamente, como ex-preso político. Possivelmente, foi por conta disso que Dyonelio sofreu certo desprezo por parte da crítica de sua época[269] e, por conseguinte, das editoras que frequentemente recusavam a publicação de seus textos. Não casualmente, em alguns livros deste romancista, a representação do "silêncio" e da "batalha", da "vitória" e da "derrota" às vezes caminha lado a lado com a crítica. Ao compor a sua produção, ainda escrita em contextos ditatoriais, o próprio Dyonelio explica-nos alguns procedimentos que permeiam a função social de sua literatura:

> Convenhamos que a borá literária já seja uma maneira de agir. De modo que um literato que se refugiasse num campo literário todo cheio das suas reivindicações, estaria na realidade num verdadeiro campo de batalha. Nem a expressão "refúgio" serviria para definir a atitude desse lutador: ele estaria agindo, na melhor acepção do tempo. Agora, outra coisa seria se ele se fechasse numa torre de cristal, e tudo fizesse para nos convencer de que ela era opaca a primeiras imagens angustiantes que se movimentavam aqui fora e que ele timbrava em não querer enxergar através do vidro. É certo que a vida moderna impõe, mesmo aos homens de letras, outras formas de ação. Antigamente, só a palavra às vezes bastava... Eu também penso que não basta escrever; ao mesmo tempo em que é preciso agir[270].

[268] Cf., para outros detalhes, o excelente texto de Danilo Ucha, intitulado "Dyonelio Machado: Escritor que lutou sempre pela liberdade" (1990, p. 9).

[269] Vide, por exemplo, parte da análise já citada que Moysés Vellinho faz da poética de Dyonelio Machado, sobretudo a crítica contundente feita ao livro *O louco do Cati* (Apud Baumgarten, 2001, pp. 98-106).

[270] In: Carvalho, Murilo et al. "O escritor e o seu tempo". *Movimento*, Porto Alegre, 24 nov. 1975, p. 17.

Nesse trecho, o autor de *Desolação* sublinha que, de maneira geral, o escritor e sua obra devem estar em conflito constante com as contradições de seu tempo. Portanto, para Dyonelio, o papel do romancista *torna-se decisivo*, em especial, à medida que ele toma uma posição reflexiva, mas principalmente *ativa*, em face das incoerências que o cercam ou rondam sua sociedade, a fim de sugerir-lhe uma *mudança significativa*. De modo singular, Machado também discute, em sua literatura, as condições de produção artística em sua sociedade. Percebe-se que, às vezes, teoria e ficção se complementam, de forma a compor uma crítica *sui generis*. Assim concebida, a literatura passa a representar uma "escrita de ação" que, por seu turno, opõe-se a um discurso neutro ou imparcial. Conquanto traga certas complicações, o comprometimento destacado acima talvez possa ser idealizado como um convite que o autor gaúcho faz a si mesmo, e a outros escritores de sua época, com o intuito de também adotarem, em suas obras, uma perspectiva crítica em torno das incongruências da vida social, política e econômica. Portanto, o engajamento literário dyoneliano não deixa de ser uma maneira de reivindicar novamente, para a arte, seu poder de transformação, de humanização e de conscientização, mesmo que em vida Dyonelio tenha desistido de atuar na política e tenha passado a expressar suas reinvindicações por meio de suas produções literárias.

Não sem motivo, ainda no referido comentário destacado acima, existe uma preocupação constante em resgatar certa concepção de literatura e, respectivamente, relembrar as principais características que giravam em torno dela. Com efeito, exposto de forma peculiar, na maioria de seus trabalhos artísticos, o estilo seco e linear dyoneliano, não só rompe ou questiona propositadamente uma tradicionalista acepção estética e literária, como também está vinculado a um projeto coerente, perspicaz e inovador do próprio romancista (se comparado a uma compreensão tradicionalista de obra de arte) e singularmente pautado no próprio projeto estético da modernidade.

Sob tal prisma, por um lado, pensando nas narrativas *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* (tal como a urbe analisada por Walter Benjamin[271], ao estudar a obra baudelairiana, além de ter observado, também, a reinvenção moderna dos mitos e deuses antigos), a cidade aparece como um lugar em que os temas poéticos em torno da decadência, do desencanto ou, até mesmo, do habitual são extraídos a fim de fornecer-lhes novos traços que

[271] Referimo-nos às considerações de Benjamin, elaboradas no texto *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

tentam captar uma "metafórica eternidade sem brilho ou sem luz" – intrínseca à *arte dyoneliana sem esplendor* ou à "simbologia da desilusão".

Já em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, igualmente aperfeiçoando tais peculiaridades, Dyonelio não deixa de rever certas características da mitologia antiga, sobretudo a partir da óptica do mundo moderno, instituindo-lhe, assim, outros mitos, outros deuses, outros ídolos. Como, por exemplo, ocorre: com o deus do capitalismo, que, por vezes, é incumbido de reger o universo ficcional; com o deus da errância, que arrasta os personagens sem destino certo; o deus da supremacia política, que mata para fortalecer o seu próprio nome; ou, enfim, o deus da máquina, que destrói os sonhos e reifica o ser humano[272], em meio a muitos outros casos já exemplificados[273]. Desse modo, ao inverter o paradigma estético que considerava o belo como pilar fundamental da obra de arte clássica, ou a mitologia relacionada a um aspecto que garantiria um cunho de mistério mítico e religioso à antiga acepção de aura artística, Dyonelio proporciona à sua poética um tom que não deixa de ser inovador – o qual não agradou uma crítica literária que era motivada demasiadamente por uma vertente muito tradicionalista.

No geral, por meio da análise proposta, podemos nos certificar de que, no cerne de tais produções, há outro impasse singular entre a tentativa de instituir-se como arte *versus* a preocupação excessiva com a crítica social, política e econômica. Sem dúvida, isso trouxe inúmeros problemas à poética dyoneliana. Por exemplo, ao tratar de questões relativas ao contexto em que Machado elaborou: *a*) o livro de contos *Um pobre homem*, denunciando a exploração rural e industrial da década de vinte, no Rio Grande do Sul; *b*) *Os ratos*, delatando a condição de exclusão social dos migrantes que chegavam à capital gaúcha, mas cujos sonhos eram aniquilados pela "máquina capitalista"; *c*) *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, revelando as discrepâncias da repressão política do Estado Novo, bem como problematizando as mazelas psicológicas acarretadas pelo cárcere; *d*) *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, aprofundando, sobretudo, a sutil crítica política, mas não só voltada para a Antiguidade Clássica, como também direcionada para o governo Vargas e para a Ditadura Militar, entre outros. Portanto, frequentemente, certa fragilidade das obras de Dyonelio advém da

[272] Lembrando que o próprio Baudelaire, em meados do século XIX, já sugeria à sua maneira essa renovação de parte da mitologia ou da Antiguidade a partir da óptica de uma poética da modernidade.

[273] Interessante frisar que a reificação é um conceito trabalhado em quase toda a poética dyoneliana. Nossa apreciação também tenteou pontuar tal aspecto.

impossibilidade de representar uma premissa-mestra para que, ao mesmo tempo em que questione as inúmeras incoerências socioeconômicas ou sociopolíticas de sua época, possa reivindicar, para si mesma, um estatuto de uma arte que queira ser imparcial e concomitantemente encaixar-se nos padrões preestabelecidos pelas instituições literárias. É nesse sentido que a arte de Dyonelio torna-se uma *arte da contracorrente*.

Talvez a necessidade de aprofundar, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, os mecanismos estéticos inerentes à crítica política e econômica provenha da própria necessidade de encontrar uma fórmula ideal a partir da qual o romancista gaúcho pudesse sanar certas contradições de sua obra – pelo menos aquelas incoerências apontadas por alguns críticos, contemporâneos do autor. Conforme pontuamos no decorrer de nossa análise, por exemplo, Lucie Didio Michalski, em seu texto intitulado "Dyonelio Machado: esquecimento ou conspiração do silêncio"; Valentin Faciolli, no seu artigo: "Um grande romancista do Brasil"; Joseli Ernesto Ceschim, em seu ensaio: "Dyonelio Machado, 37 anos depois"; Nei Duclós, no seu escrito: "Quarenta anos de silêncio"; Danilo Ucha, no texto: "Dyonelio, o Perene. Só agora se vê como esse escritor é importante" – todos esses autores, entre muitos outros citados, notaram certo menosprezo a respeito das obras do romancista gaúcho, tanto por parte da crítica, quanto por parte das editoras do período em que elas foram publicadas ou editadas. Claro que essa recusa não se firmou apenas devido à qualidade de suas narrativas literárias, mas, em especial, em virtude das consequências políticas enfrentadas pelo autor no decorrer de toda a sua vida, entre outros fatores.

Isso significa que, embora a arte dyoneliana não se encaixe perfeitamente num molde ideal de arte tradicionalista, em razão de seu desvio de certos conceitos artísticos, a partir da presente análise, verifica-se que a sua força está especialmente vinculada a uma acepção de arte como expressão crítica, proporcionada, entre outros aspectos, sobretudo pelas características do método interpretativo alegórico, aplicado a alguns de seus mais importantes trabalhos literários. Isso pôde ser constatado, notadamente, por intermédio da análise comparativa da tetralogia composta por *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* e da trilogia *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*.

No decorrer deste trabalho, além de retomarmos algumas questões em torno da *allegoria in verbis*, da *allegoria in factis*, da alegoria paulina, filônica e dos estoicos, entre outras definições estudadas no capítulo dedicado ao assunto, por vezes também norteamos o nosso

horizonte conforme a clássica sentença de Cícero, segundo a qual "a alegoria consiste em dizer uma coisa para dar a entender uma outra[274]".

Em primeiro lugar, do exame d'*O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, percebe-se que uma crítica implícita é estabelecida, principalmente, por meio do trabalho estético com as questões de cunho psicológico. Os protagonistas o louco e Maneco Manivela são os exemplos mais expressivos dessa particularidade. O primeiro completamente envolto às névoas do Cati perpassa por toda a narrativa, e sem voz e arrastado pelos caminhos da desilusão, sua desumanização é ao mesmo tempo profunda e crítica. Ainda no começo da trama, a análise alegórica indica que Maneco, o louco e seus companheiros fogem de algo que nem mesmo eles sabem exatamente o que é. Sem dúvida, isso fornece um tom de mistério às obras, até *Passos perdidos*, romance em que Maneco já é apresentado como um ex-preso político. Contudo, as agruras do cárcere permanecerão em sua mente por toda a duração das histórias. Sendo a urbe transformada num lugar de tormentos, medo, perseguição, onde a solidão impera, há uma forte indagação contra a prisão e contra a condição de marginalidade econômica ou social. Por sua vez, o exame alegórico do primeiro livro aponta que a crítica contra o Estado Novo está centrada especialmente na imagem do velho Cati. Além disso, na tetralogia, há uma alusão à trajetória dos presos políticos que saíam do Rio Grande do Sul, indo diretamente para os porões do cárcere, no Rio de Janeiro, a então capital do país. Assim, está revelada determinada "cartografia literária da coerção".

Mesmo que *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* sejam romances potencialmente críticos, nota-se que neles o cunho de "indagação alegórica" vai sendo paulatinamente comprometido, na medida em que, no derradeiro livro dessa tetralogia, o questionamento às autoridades políticas e econômicas tende a se tornar bem *mais explícito*. Em todo caso, no livro *Nuanças*, uma das maiores alegorias seria aquela que é criada através das imagens e formas discursivas que poderiam representar, com contundência, a situação de toda uma geração de presos políticos que (mais uma vez, assim como ocorreu com a própria geração do autor) sofreram profundamente as consequências da tentativa de instaurar uma revolução brasileira. Demais, verifica-se que a mudança de perspectiva ressalta um tom de descontentamento em volta da citada impotência política, uma vez que o afastamento dos ideais

[274] Cf., Paul Ricœur, (1988, p. 372).

revolucionários, tanto em *Nuanças*, como em *Prodígios*, questiona de modo implícito a própria transformação dos ideais do Partido Comunista Brasileiro.

Já ao apreciar *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, constata-se um diálogo de cunho intertextual com alguns dos maiores teóricos da alegoria. Por exemplo, há menções aos textos de São Paulo, de Fílon de Alexandria, de Platão, dos filósofos estoicos, de Orígenes, entre outros autores. Nesse sentido, pode-se afirmar que Dyonelio considerou com rigor científico a sua pesquisa geral para a elaboração desses três romances que versam aparentemente sobre a Antiguidade. Não por acaso, as célebres premissas alegóricas do apóstolo Paulo também permeiam toda essa trilogia. É especialmente por meio delas que os protagonistas Evandro e Sílvio visam difundir os ideais revolucionários do partido de Cristo, que (segundo a nossa análise) também poderia aludir ao PC. A influência dos estoicos na trilogia é perceptível, sobretudo, ao detectar que a alegoria também pode ser concebida como um instrumento de investigação dos mitos e dos ídolos antigos por meio de sua função que tende a explicar as causas físicas, naturais, etc., porém, na esteira das teorias de Ricœur, dando-lhes outras significações sob o prisma da era do esquecimento. De seu lado, o diálogo dessas três narrativas como o pensamento filônico é dado por intermédio da procura da revelação dos significados ocultos do texto, mas intimamente relacionados à imagem de Deus ou dos Deuses. Quanto às influências de Platão, elas são percebidas justamente nos momentos em que o narrador dyoneliano defende certa "imortalidade da alma" que visa transcender o sentido literal, transformando-o em mítico ou alegórico. Sob tal enfoque, poderíamos dar vários outros exemplos dessas teorias clássicas que estão correlacionadas ao nosso estudo da trilogia de Dyonelio, só que, no decorrer do trabalho, elas já estão sistematizadas.

A partir da reinvenção do universo da Antiguidade, o traço mais peculiar a destacar, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, diz respeito à identificação da crítica que transforma poética e anacronicamente as contradições do Principado de Nero nas incoerências da Era Vargas, da ditadura militar, do governo de Flores da Cunha e das questões religiosas, presentes no contexto em que, sobretudo, *Deuses econômicos* foi sendo elaborado[275]. Profundo estudioso da história e do conceito de alegoria, nossa hipótese é que talvez Dyonelio Machado tenha se valido das citadas acepções de Fílon, Platão, Orígenes, de São Paulo, dos estoicos, etc.,

[275] Em hipótese alguma, isso quer dizer que a leitura alegórica reconheça as mesmas questões, suscitadas na Antiguidade e no contexto moderno. Trata-se de verificar como a reinvenção do passado é instituída de forma crítica e lúdica.

para garantir mais profundidade e complexidade à sua crítica, exposta de maneira muito especial nesses três romances.

Analisadas em conjunto, detectam-se em todas as narrativas um embate simbólico entre um universo de encanto, caracterizado pela Antiguidade, *versus* um universo de desilusão e melancolia, traduzido pelas incoerências políticas, religiosas e econômicas, eclodidas na Era dos Extremos. Tanto na trilogia quanto na tetralogia, contra alienação ou manipulação do pensamento; contra a censura e a tortura, impostas pela tirania antiga ou pela ditadura moderna; contra a desumanização ou a reificação econômica do ser humano, o escritor gaúcho vai oferecer uma literatura da melancolia, da derrota e da decadência, em que os deuses estão escondidos, mas às vezes continuam a conduzir com veemência o lúgubre e lutuoso universo de suas personagens. Assim, está grifada a necessidade de desvincular-se de uma tradição rígida e muitas vezes restrita a moldes preestabelecidos, nos quais suas obras propositalmente não se encaixariam com perfeição ou harmonia.

Nesse sentido, a imagem de uma arte "defeituosa" e "imperfeita", já por nós referida, torna-se um dos pilares das produções analisadas aqui, isto é, a arte de Dyonelio prima pela essência artística, ao mesmo tempo em que representa o homem por meio de suas faces mais humanas: como a do desencantamento, da angústia e do temor, bem como já está delineado em seus primeiros textos literários – como nos exemplos de "Melancolia", "Um pobre homem", "Noite no acampamento", as "Chagas", mas especialmente n'*Os ratos* – talvez a insuperável obra-prima do romancista. Lembrando que sua primeira fase literária não traz ainda a representação ou ressignificação artística dos estigmas da prisão.

Se, com *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*, as perspectivas narrativas estão imediatamente voltadas para as contradições do século XX, por meio da identificação da crítica contra a repressão do Estado Novo e contra as discrepâncias do capitalismo; com os romances *Deuses econômicos, Sol subterrâneo* e *Prodígios*, entre outras coisas, há uma preocupação com o resgate do poder mítico, poético e simbólico, porém notadamente para frisar a indagação, não só contra o antigo Principado de Nero, como também contra o governo Vargas, a ditadura militar e a crise desencadeada pelo capitalismo ou pelo imperialismo moderno. Por conta disso, conclui-se que existe uma significativa diferença entre o estilo e técnica empregados para compor *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças*. Ao reelaborar o livro *Deuses econômicos*, comparando as suas duas versões, isto é, a de

1966 e a de 1976, verificou-se, também, que Dyonelio lhe fez um novo epílogo, a fim de acentuar, ainda mais, o sutil julgamento das discrepâncias políticas e econômicas de sua época. É por essa razão que o primeiro livro dessa trilogia é uma das obras mais críticas do escritor gaúcho.

A análise que compara *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* com *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* destaca uma expressiva mudança, observada na maneira pela qual o questionamento às instituições econômicas, religiosas e políticas é constituído. Por meio de tal comparação, fica claro que, na trilogia, o julgamento estabelecido por meio dos mecanismos alegóricos é aperfeiçoado, tornando-se mais contundente. Não por acaso, Dyonelio Machado levou vinte anos para compor esses três romances históricos. Sem dúvida, isso ocorre por causa da minuciosa recuperação dos conceitos de alegoria e da transformação da luta dos cristãos numa moderna batalha revolucionária, entre outros motivos já apontados. Em virtude da densidade teórica e da apurada sistematização estrutural de todas as narrativas apreciadas aqui, é muito difícil encaixá-las em uma determinada vertente dos estudos literários, como, por exemplo, a do romance psicológico, a do regionalista e a do católico. No entanto, é inegável que essas obras são primas do romance de cunho social da década de 1930, tendo *Os ratos* como um de seus melhores representantes[276].

Para acentuar essa mudança de perspectiva crítica, detectada por intermédio do método em torno das referidas definições de alegoria, podem-se tecer mais duas comparações. A primeira é sublinhada a partir da sugestão da reconfiguração da poética do cárcere e do estudo que concerne ao método de composição artística de Dyonelio Machado. Segundo ressaltamos anteriormente, em nossas pesquisas, salvo o engano, identificamos que apenas Antônio Hohlfeldt[277] sugere um esquema que delineia as obras do autor gaúcho em certas fases distintas.

Conforme pontuamos, Hohlfeldt destaca as premissas fundamentais que nos ajudam a compreender a obra de Dyonelio Machado e a maneira pela qual ela está organizada através dos tempos, isto é, os aspectos econômicos e psicológicos, em especial a coerção social, instituindo

[276] Não por acaso, em *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno dá especial destaque a *Os ratos*, dedicando-lhe todo um capítulo (2006, pp. 577-596).

[277] Referimo-nos ao texto de Antônio Hohlfeldt que foi mencionado frequentemente por nós, intitulado *Dyonelio Machado*, (1987 pp. 22-3). Por sua vez, no artigo "Dyonelio Machado: o percurso de uma narrativa social". (*Zero Hora*, Porto Alegre, 28 nov. 1981. [Jornal de Ensino]), Regina Zilberman apenas traça a trajetória da obra de Dyonelio Machado.

regras morais, éticas, religiosas, etc., que assolam o indivíduo e sua mente. Assim, Hohlfeldt cria um quadro no qual os contos e os principais romances do autor gaúcho tentam desenvolver essas teses. Por isso, para esse crítico, a poética dyoneliana segue uma linha de composição que passa pelo *Um pobre homem*, aperfeiçoa-se com *Os ratos*, destacando-se, ainda mais, com a tetralogia composta pelo *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* – romances cujos temas essências versam sobre a prisão e sobre a reintegração social, bem como acontece com os livros da trilogia, constituída por *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*. Então, Hohlfeldt termina a sua sistematização sublinhando uma outra fase da obra do escritor, já que os livros *Endiabrados*, *Fada* e *Ele vem do Fundão* enquadrar-se-iam numa fase mais mística, voltada para estudos sobre demonologia, mistério e magia. A esta sistematização ainda faltam incluir outros romances de Dyonelio, tais como *O estadista* e *Mulheres*, por exemplo. Em todo caso, a partir das considerações de Hohlfeldt, podemos visualizar, em profundidade, os principais traços da poética dyoneliana.

De nossa parte, notamos que é possível oferecer uma outra sistematização, que, contudo, não tem a pretensão de esgotar uma análise das narrativas aqui estudadas. Nesse sentido, constatamos que tanto os contos do autor como o romance *Os ratos* poderiam fazer parte da primeira fase literária de Dyonelio Machado, não só porque são as narrativas que inauguram sua carreira literária, mas visto que as mazelas do cárcere, nelas, ainda não estão problematizadas. Por sua vez, a tetralogia formada pelo *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* pertenceria a uma segunda fase. Entretanto, uma vez que também trata dos temas da animalização, da reificação, da crítica econômica, bem como da prisão e da reintegração social, essa tetralogia poderia ser considerada como pertencente a uma *fase de transição*. De seu lado, visto que as categorias, temporal, alegórica e histórica estão contundentemente problematizadas em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, podemos dizer que essa trilogia demarca uma terceira fase da carreira do autor. Não obstante, percebemos que o método de composição artística de Dyonelio apresenta certas especificidades que perpassam por todas essas três fases.

Por exemplo, averiguamos que *Deuses econômicos* representa a história da luta em torno do sonho revolucionário. Nessa narrativa, ainda que os protagonistas assistam ao combate, já que não lhes é permitido participar ativamente dele, eles analisam a urgente necessidade de transformação dos setores sociais, políticos, econômicos e culturais, a partir de suas teorias apresentadas no curso da composição literária. Por sua vez, os livros *O louco do Cati*,

Desolação, *Passos perdidos*, bem como *Sol subterrâneo* problematizam os malogros da prisão e suas trágicas consequências: tanto no nível psíquico como no nível corporal. De seu lado, as narrativas *Nuanças* e *Prodígios* tratam da condição ou do sentimento metafórico e paradoxal em torno da prisão em liberdade, além de apresentar a reintegração social e humanística dos ex-presos políticos, sobretudo a sua simbólica libertação através do Amor. Possivelmente seja por conta disso que, nesse ponto, a poética de Dyonelio perca uma parte significativa de sua força crítica e seja obrigada a rever certos ideais que antes eram intensivamente por ela defendidos. Nesses dois últimos romances, por exemplo, os "*finais felizes*", no mínimo, fornecem um cunho incongruente às narrativas, já que fogem ao estilo do autor gaúcho. Portanto, é plausível dizer que decidimos examinar, neste trabalho, sobretudo as fases que demarcam os estigmas da prisão junto às críticas contra as contradições políticas, econômicas e religiosas.

Além disso, apesar de não serem analisados aqui, nota-se que as composições *Endiabrados*, *Fada*, *Ele vem do fundão* estão direcionadas para uma terceira fase da obra dyoneliana que seria mística e, por conseguinte, pautada especialmente pelas questões em torno da magia, do fantástico, entre outras características, já assinaladas, com muita propriedade, por Antônio Hohlfeldt.

Numa época em que os valores morais, éticos ou religiosos confundem-se com os valores econômicos; em que as preces ao Senhor confundem-se com a salvação, em vida, através do dinheiro; num mundo repleto de deuses, mas de pouca fé ou esperança, em contrapartida, "o reino de Dyonelio" não diz respeito à necessidade de cultivar "ouro" ou os bens materiais, porém propicia a descoberta ou a redescoberta de algo, intrínseco a uma acepção de experiência já quase olvidada. É nesse sentido que as suas obras ficcionais nos oferecem um mundo repleto de "valores", que correspondem, também, às contradições da vida ou das desilusões. Mesmo considerando que o trabalho de Dyonelio passe por um processo completamente subjetivo e artístico, observa-se que, a partir da sistematização de seu percurso humano e literário, sua composição é capaz de representar aquilo que faz parte de certos *momentos-chave* de alguns *signos, fragmentos literários*, esparsos de suas "experiências de vida", na medida em que transformam sofrimento e angústia em sonhos, em libertação ou, numa única palavra, *em literatura*. Assim, a sua produção artística torna-se densa e rica, ao passo que também nos ensina a cultivar ou transmitir experiências. É nesse sentido que documentos, cartas, manifestos políticos

e eventos históricos, ressignificados ou transpostos para literatura dyoneliana, tornam-se *signos* que rondam a experiência carcerária ou de "vida".

Ressalta-se que se, por um lado, as primeiras obras literárias do autor representam uma crítica à repressão ditatorial, à reificação, à escravidão, à exploração econômica, em meio a outros aspectos detalhados anteriormente, por outro, talvez cada narrativa da trilogia *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* demarque uma fase literária ou de "*vida*" do próprio romancista gaúcho. Aqui, para dizer conforme Antoine Compagnon (2007, p. 34), "exercício de pensamento e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento entre o homem e o mundo [278]". Ou seja, no caso das composições citadas acima, a "beleza" não provém apenas de certo princípio estético. Ela não requer um diálogo com aquilo que é considerado somente "abstrato", afastando o romancista, em sentido amplo, da "*vida*".

No que tange à poética do cárcere e de suas consequências, é plausível considerar que o romance *Deuses Econômicos*, possivelmente, associe-se à fase de militância política; *Sol Subterrâneo*, à fase das agruras vividas no cárcere; *Prodígios*, à fase mística, de libertação ou de reorganização do "caos". Dyonelio Machado tinha plena consciência de que a sua literatura também seria um de seus maiores legados, concebendo, deste modo, a linguagem como superação ou transcendência de *si mesmo*. Por assim dizer, o autor não seria apenas um intérprete do Brasil ou da Antiguidade, mas também de *signos* de sua própria "viagem humana e histórica". Com outras palavras, esses e outros aspectos mencionados não aludem tão-somente à História ou aos discursos oficiais, porém evidenciam que, entre outras funções, a literatura também tem o poder de resgatar, transcender, restaurar ou transformar, *em sentido vasto*, os próprios estigmas, *estilhaçados-signos* da "*vida"*. Portanto, essa trilogia poderia ser considerada como uma parte expressiva do "testamento poético dyoneliano" – relembrando que o autor terminou de escrever *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* pouco tempo antes de morrer. Assim, averigua-se que as obras da tetralogia e da trilogia estão pautadas pelos malogros da prisão – embora, devido ao trabalho estético, elas tenham sido distintamente compostas. Não casualmente *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* são romances históricos, segundo os moldes de Lukács ou de Walter Scott.

[278]« Exercice de pensée et expérience d'écriture, la littérature répond à un projet de connaissance de l'homme et du monde ».

A segunda e última comparação citada acima é feita entre os romances *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios* e a *(re)significação* artística de uma parte do pensamento de Karl Marx e de Friedrich Engels, especialmente exposto no *Manifesto do partido comunista*. Claro que, aqui, percebe-se uma das mais importantes influências de Dyonelio. Nesse sentido, retomando a pergunta: quem é o Jesus Cristo, representado em sua trilogia? Podemos propor as seguintes indagações: é um enviado de Deus para salvar os homens das iniquidades do mundo? É um representante do povo que lutaria até o fim de sua vida a favor da realização de uma revolução? É o maior representante dos mártires políticos da história da humanidade? Traduz a figura de Prestes – que assim como no livro *O cavaleiro da esperança*, de Jorge Amado – poderia salvar o Brasil das mazelas do imperialismo moderno ou de uma ditadura cruel? Em todo caso, entende-se que, em *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*, o personagem Jesus é configurado como um dos maiores subversivos da "religião oficial" e do sistema "econômico do Império". Talvez ele tenha sido criado para questionar uma das concepções mais expressivas do contexto em que esses livros foram publicados, segundo a qual Igreja e política, juntas, poderiam manipular os domínios sociais, econômicos e culturais do país.

Todavia, ao inter-relacionar as questões do *Novo testamento* às premissas políticas da Antiguidade e do século XX, a análise alegórica averigua que, sobretudo o romance *Deuses econômicos* poderia subscrever de forma crítica certas propriedades do próprio pensamento marxista. Mais uma vez é reestabelecido o mencionado diálogo entre o ficcional e o não-ficcional, só que, conforme o grifado, há uma fusão discursiva entre essas duas qualidades que tende a sobrepor um texto a um subtexto, o que garante às artimanhas da *ressignificação* do discurso literário dyoneliano. Por conta disso, sabe-se que o *Manifesto comunista* pode ser interpretado como uma crítica contra um "Novo evangelho social" – que, por um lado, traduz novas formas de domínio cuja tendência é "fetichisar" o homem, de modo que ele seja dominado pela técnica ou pelos mecanismos da máquina capitalista[279]; por outro, esse mesmo "Evangelho social" poderia estar relacionado contraditoriamente aos próprios ideais utópicos do comunismo. Talvez, assim como pretendia Marx e Engels no campo da sociologia, Dyonelio Machado, no âmbito ficcional, sobretudo no primeiro livro da trilogia, propõe um "Novo Evangelho", de forma a ressaltar a necessidade de uma revolução nos patamares social, político e cultural do Brasil da época em que sua trilogia foi composta – mas não sem questionar também os próprios ideais

[279] Cf. Marx & Engels, 2001, pp. 56-60.

marxistas. Sob tal perspectiva, as considerações abaixo expressam uma das acepções centrais da trilogia dyoneliana:

> Já vi que Lucrécio conta com a sua admiração... Ele é um materialista, sim, um iconoclasta. Parte dum princípio ingrato: *Nada pode ser tirado do nada por uma força divina*. Eu queria vê-lo aliar, como Sêneca, o pensamento deístico mais elevado à mais pura Razão. Mas, como ia dizendo, Paulo, o missionário, parece ter abjurado a fé em Jesus de Nazaré. O que não admira: ele já mudou uma vez. Quem muda uma vez, da maneira espetacular como fez Paulo no caminho de Damasco, mudará sempre. O próprio tom dos seus escritos o está prenunciando. Posso dizê-lo, porque li quase todos. *Esse homem me interessa. Tal qual Sêneca, ele prega a Economia, com a partilha equitativa duma fabulosa riqueza, até então inacessível, a toda investigação – anexikhníastos ploûtos* – protegida por um mistério que desafiava os séculos. *Julgou ter encontrado em* ***Cristo Jesus o Deus Econômico***. *Quer dizer: o deus dispensador, o deus munificente. O deus tesoureiro e sua arca. Na verdade, há um plano divino de Economia, com base na distribuição, por igual para todos, dos bens deste mundo, e que o seu amigo Lucrécio não podia ve*r...
>
> Sem dar ocasião a que Sílvio possa levantar o mínimo protesto, conclui:
>
> *– Diônisos, Orfeu, Iavé Sabaó, Posidônio, Jesus e Sêneca, para não falar nos principais, são Heróis,* ***Demônios ou Deuses Econômicos***. *Todos eles prometem essa cousa grandiosa: a Salvação, pela Economia. Mas o maior de todos é Sêneca...*
>
> Dizendo isso, despede-se Sílvio e desaparece.
>
> (Machado, 1976, p. 235, grifos nossos)

> O reino de Cristo é o da igualdade social. Desembaraçada da sua roupagem oriental e alegórica, *toda a teologia cristã nada mais faz do que reviver e atualizar um capítulo de economia política*. *O fim do Mundo* – ideia central da cristologia de Paulo de Tarso – representa apenas o fim da ordem escravagista que impera no mundo contemporâneo. A *parusia* de Cristo, vindo depois da Catástrofe para o julgamento Final, equivale a uma audiência, em que o magistrado, no seu tribunal, castiga por fim os infratores, – os exploradores. O advento do Reino do Céu, em que todos serão irmãos, tem o mesmo sentido igualitário da formação duma classe de trabalhadores, – a hetairização do proletariado... – Daí o atrativo que o cristianismo exerce entre todos os miseráveis (idem, ibidem, 1976, p. 202)

Portanto, constata-se que, de uma parte, o pensamento revolucionário das obras de Dyonelio é perigoso porque seus adeptos "não foram massacrados pela autoria dum crime que todo mundo sabe que eles não cometeram. Ao que a autoridade visa é exterminá-los. Por quê? Fácil é a resposta: eles *representam uma nova ordem de* ideias. Talvez mesmo uma nova ordem de coisas" (Machado1981, p. 17, grifo nosso) – tal como o comunismo – sobretudo o defendido por Marx e Engels – antes de ser contaminado pelas ditaduras que deturparam demasiadamente os seus ideais. De outra parte, há uma expressiva indagação (por vezes irônica e mordaz) contra tais ideais, visto que o utópico Reino do céu é transformado por vezes num lugar inacessível. É

também nesse sentido que versam as críticas dos mencionados intérpretes, isto é, do Areopagita, do agricultor da Lócrida, de Sílvio e de Evandro. Por assim dizer, frequentemente, a mensagem mais significativa que perpassa por todas as produções literárias estudadas aqui talvez seja "*distópica*", conquanto possamos identificar nelas certas brechas ou raios de luz que revelam o iluminado Cati e as suas ruínas, envoltas à metafórica desilusão propagada pela perda do sonho revolucionário.

Enfim, acreditamos que, a partir da presente análise, nosso trabalho examinou, em detalhes, o modo pelo qual é desenvolvida a relação entre história, política e alegoria na tetralogia composta por *O louco do Cati*, *Desolação*, *Passos perdidos* e *Nuanças* e, principalmente, na trilogia constituída por *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo* e *Prodígios*. A partir de uma comparação das mais expressivas obras de Dyonelio Machado, a finalidade foi esquematizar certas fases da poética do autor, bem como averiguar como ela foi articulada e rearticulada através dos tempos, de modo que fosse possível identificar, ainda, o percurso e as transformações pelas quais passaram uma significativa parte de seu projeto estético e artístico.

Referências bibliográficas

1.1. Bibliografia de Dyonelio Machado

O cheiro de coisa viva: entrevistas, reflexões e um romance inédito: *O estadista*. Organização e introdução de M. Z. Grawunder. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1995.

Uma definição biológica do crime. Porto Alegre: Globo, 1975.

Desolação. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

Deuses econômicos. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1966.

Deuses econômicos. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1976.

Ele vem do fundão. São Paulo: Editora Ática: 1982.

Endiabrados. São Paulo: Editora Ática, 1980.

Fada. São Paulo: Editora Moderna, 1982.

O Louco do Cati. 4. ed. São Paulo: Ática, 1984.

O *Louco do Cati*. 5. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

Memórias de um pobre homem. Pesquisa, apresentação e notas de M. Z. Grawunder. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, 1990.

Nuanças. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

Passos perdidos. 2. ed. São Paulo: Editora Moderna, 1982.

O pensamento político de Dyonelio Machado. Coord. Escola do Legislativo "Deputado Romildo Bolzan". Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, 2006.

Um pobre homem. São Paulo: Ática, 1995.

Um pobre homem. Porto Alegre: Globo, 1927.

Política contemporânea. Porto Alegre: Globo, 1923.

Prodígios. São Paulo: Editora Moderna, 1980.

Os ratos. 22. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

Os ratos. 23. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

Sol Subterrâneo. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

1.2. Entrevistas e depoimentos

CARDOSO, Ivan; PIGNATARI, Décio. O centauro dos pampas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Letras, pp. 6.1.-6.2, 21 dez. 1991.

HOHLFELDT, A. Dyonelio Machado, dez anos depois, volta a lançar seus Deuses econômicos hoje. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 set. 1976. (1ª parte)

_____. Dyonelio Machado deixa como herança a certeza da solidariedade humana. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 set. 1976. (2ª parte)

MONSERRAT FILHO, J. Dyonelio Machado denuncia a estatização da literatura brasileira. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, n. 452, pp. 6, 29 jan. 1977.

1.3. Bibliografia sobre a obra de Dyonelio Machado

Livros

ARRIGUCCI JR, D. O cerco dos ratos. In: MACHADO, D. *Os ratos*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004. pp.199-207.

BARBOSA, M. H. S. *A paródia em O louco do Cati*. Porto Alegre: EDIPUC/RS, 1994.

BARBOSA, M. H; GRAWUNDER, M. Z. (Orgs.). *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1995. [Cadernos Porto e Vírgula].

BOSI, A. Uma trilogia da libertação. In: _____. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988, pp.72-79.

Bürger, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 11.

CHAVES, F. L. De Dyonelio a Moacyr Scliar. In:_____. *Matéria e Invenção*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1994. pp. 73-79.

FINAZZI-AGRÒ, E. Raten/ratten: A cidade obsessiva em *Os ratos*. In: PESAVENTO, J. (Org.). *Leituras cruzadas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. pp. 107-116.

GAGLIETTI, M. J. *Dyonélio Machado e Raul Pilla:* médicos na política. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

GAGLIETTI, M. J; BARBOSA, M. H. S. A brasilidade no entre-lugar: leituras de Dyonelio Machado e Sérgio Buarque de Holanda. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.145, pp. 29-36, 2006.

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

GRAWUNDER, M. Z. Angústias da época. In: MASINA, L; APPEL, M. B. (Orgs.). *A geração de 30 no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. pp. 153-168.

_____. *A instituição literária:* Análise da legitimação da obra de Dyonelio Machado. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1997.

_____. Memórias de Dyonelio Machado: mosqueteiro da palavra e das idéias. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.95, pp. 97-101, 1994.

_____. Quem será este louco ou homem-cão? In: MACHADO, D. *O Louco do Cati*. 5. ed. Editora Planeta do Brasil, 2003.

HOHLFELDT, A. *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: IEL, 1987. [Letras Rio-Grandenses, 10].

MADRUGA, Artur. *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Tchê, 1986.

MARTINS, C. 24 horas da vida de um masoquista: a propósito de os ratos de Dyonelio Machado. In: _____. *Escritores Gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981. pp.66-72.

PACHECO, A. P. Na boléia do Borboleta. In: MACHADO, D. *Desolação*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

PAES, J. P. O pobre diabo no romance brasileiro. In: _____ . *A aventura literária*: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. pp. 39-61.

PASSOS, C. R. P. A obsessão miúda em *Os ratos* de Dyonelio Machado. *Língua e Literatura*. São Paulo: USP, v.7, pp. 123-142, ano XIV, 1989.

PÓVOAS, G. N. Ivan Cardoso aborda o gaúcho sem veleidade em curta sobre Dyonelio Machado. *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, v.1, n.5, pp. 44-47, 2000.

SANSEVERINO, A. M. V. Dyonelio e Graciliano. In: FISCHER, L. A. (Org.). *Graciliano Ramos*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1993. pp. 27-33. [Cadernos Porto & Vírgula].

SCHWANTES, C. Loucos e *partisans*: *O louco do Cati* enquanto quebra de um paradigma. In: CARVALHAL, T. (Coord.). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. pp.184-189.

TILL, Rodrigues. *Dyonelio Machado:* o homem, a obra. Porto Alegre: E.R.T., 1995.

VECCHI, R. Ratos cordiais e raízes daninhas: formas da formação. In: PESAVENTO, J. (Org.). *Leituras cruzadas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. pp. 77-105.

VELLINHO, M. Dyonelio Machado: do conto ao romance. In: BAUMGARTEN, Carlos A. (Org.). *Ensaios Literários*. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro: CORAG, 2001. pp. 98-106.

_____. Do conto ao romance. In:_____. *Letras da Província*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1960. pp. 79-90.

ZAGURY, E. A novela clássica do modernismo brasileiro. In:_____. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971, pp. 11-19.

ZILBERMAN, R. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Produção acadêmica

BOARETTO, C. T. *O discurso narrativo de Os ratos*: a voz da crítica e a linguagem cinematográfica. (Mestrado em Letras). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

DORS, M. *Dyonelio Machado (1895-1985):* os múltiplos fios da trajetória ambivalente de um intelectual. (Mestrado em História). São Leopoldo-RS: UNISIONOS, 2008.

CRUZ, C. *A cidade moderna no romance sul-rio-grandense:* o ano-chave de 1935. (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

FORESTI, D. Á. *A representação das relações de poder na obra Um pobre homem, de Dyonelio Machado*. (Mestrado em Letras). Passo Fundo-RS: Universidade de Passo Fundo, 2008.

GRAWUNDER, M. Z. *Curso e discurso da obra de Dyonelio Machado*. (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1989.

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

KARLS, C. E. *Quando o médico e o literato se encontram*: as representações da loucura e do crime em Dyonelio Machado. (Mestrado em História). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

MENTZ, A. *O herói romanesco de Dyonelio Machado: Os ratos e O louco do Cati.* (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1993.

REBOLHO, B. F. *Personagens femininas na ficção de Dyonelio Machado*. (Mestrado em Letras). Passo Fundo-RS: Universidade de Passo Fundo, 2008.

SANTOS, F. S. *Representação e crítica da decadência no mundo moderno*: Dyonelio Machado e Menotti Del Picchia. (Mestrado em Letras). São Paulo-Assis: Universidade Estadual Paulista, 2008.

VÉSCIO, L. E. *Os ratos:* Uma leitura da história social da Porto Alegre dos anos 30. (mestrado em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1994.

Periódicos

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

COSTA, F. M. Dyonelio Machado (1895-1985), *The Brazilian Book Magazine*, Revista da Fundação Biblioteca Nacional, n. 10, pp. 22-31, ag. 1995.

DUCLÓS, N. Quarenta anos de silêncio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 27, 3 fev. 1979.

Enfim, Dyonélio: O último livro de um velho artesão que esperou quase meio século pela fama, São Paulo *Revista Veja*. 3 de setembro, 1980. [Livros]

FACIOLLI, V. Um grande romancista do Brasil. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1979. [Livros].

Carvalhal, T. F. Dyonelio Machado e a metáfora da perseguição, *Leia livros*, jun. 1979., Col. Crítica.

HOHLFELDT, A. As chagas da sociedade brasileira. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 17, fev. 1980.

_____. O primeiro livro. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Letras e Livros, p. 10, 3 set. 1983.

MACIEL, L. G.. Romance de tensão crítica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p.17, 3 fev. 1980.

MICHALSKI, L. D. Dyonelio Machado: esquecimento ou conspiração de silêncio? *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, p. 5, 16 set. 1978.

NOCHI, C. *Prodígios*: um romance dos tempos de Nero. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 9, 6 set. 1980.

NOLL, J. G. Ausência e negação. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1979, p.5.

Pompeu, Renato. Dyonelio Machado, uma obra-prima existencialista, *Jornal da Tarde*, 15, agost, 1981, p. 10., Crítica.

SILVA, D. 100 anos: Dyonelio Machado. *O escritor*, São Paulo, p. 3, 5 ago. 1995.

TAVARES, E. F. A problemática social nos romances de Dyonelio Machado e de John Steinbeck: um estudo comparativo. *Miscelânea*, Revista de Pós-Graduação em Letras da UNESP-Assis, São Paulo-Assis, pp. 47-61, v.7, jan/jun. 2010.

UCHA, D. Dyonélio Machado, um escritor maldito? *Zero Hora*. p. 3, 23 set, 1976.

_____. Dyonelio, o perene: só agora se vê como esse escritor é importante. *Zero Hora*, Porto Alegre, Revista ZH, pp.14-5, 19 ago. 1979.

_____. Retratista da proletarização da classe média. *Zero Hora*, Porto Alegre, Revista ZH, p.15, 19 ago. 1979.

_____. Dyonelio: O escritor que abriu a ratoeira. *Zero Hora*, Porto Alegre, Revista ZH, pp. 6-7, 14 set. 1980.

_____. Dyonelio Machado. Escritor que sempre lutou pela liberdade. *Zero Hora*, Porto Alegre, ZH Cultura, p. 9, 8 dez. 1990.

_____ & Ribeiro, L. G. Dyonelio. *O Estado de São Paulo*, 23, agost, 1980, pp. 6-7.

ZERR, J. A odisséia psicológica de um anti-herói. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 maio. 1975.

ZILBERMAN, R. Dyonelio Machado: o percurso de uma narrativa social. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 nov. 1981. [Jornal de Ensino].

1.4. Obras sobre o contexto sul-rio-grandense

ABREU, L. A. *Um olhar regional sobre o Estado Novo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

BATISTA, K. R. *A trajetória da Editora Globo e sua inserção no campo literário brasileiro nas décadas de 1930 e 1940*. (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.

CARDOSO, F. H. *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional*: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CORTÉS, C. E. *Política Gaúcha* (1930-1964). Trad. Bras. A. C. Farias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

Guimarães, A. P. *A Revolução Federalista em cima da serra*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987.

Konrad, D. A. 1935: *A Aliança Nacional Libertadora no Rio Grande do Sul*. (Mestrado em História do Brasil). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1989.

PESAVENTO, S. *História do Rio Grande do Sul*. 5. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

1.5. Obras gerais

ADORNO, T. W. *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida lesada. Trad. Bras. G. Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2008.

_____. *Notas de literatura I*. Trad. Bras. Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2008.

AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. Trad. Bras. I. D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. [Estado de Sítio]

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Trad. Bras. J. Oliveira Santos et al. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. [Os Pensadores]

_____. *A doutrina cristã*: Manual de exegese e formação cristã. Trad. Bras. N. de A. Oliveira. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

ALAIN MILLER, J. « Fonction de la formation théorique [1965] ». In : _____. *Un début dans la vie*. Paris : Gallimard, Coll. « Cabinet des lettrés », 2002, pp. 86-9.

ALENCAR, J. *Cartas a favor da escravidão*. (Org.: T. Parron). São Paulo: Hedra, 2008.

ANDRADE, M. *O empalhador de passarinho*. 4. ed. Editora Itatiaia: Belo horizonte, 2002.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

ARAGON, L. « Le retour à la réalité ». In : _____. *Pour un réalisme socialiste*. Paris : Denoël, 1935, pp. 69-87.

ARISTÓFANES. *Pluto, ou um deus chamado dinheiro*. Trad. Bras. e adaptação de A Flora; ilustrações de C. Matuck. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *Ploutos*. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele. Introduction et notes par S. Milanezi. Paris : Société d'édition Les Belles Lettres, 2008.

ARISTÓTELES. *A política*. Trad. Bras. R. Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. Arte Poética. In: _____ et al. *A poética clássica*. Trad. Bras. J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, pp. 15-52.

AUBONNET, J. «Introduction». In : Aristóteles**.** *Politique***.** Paris: Belles Lettres, 1968.

AUERBACH, E. *Figura.* Trad. Bras. D. Machado et al. São Paulo: Ática, 1997.

_____. O Cristianismo. In:_____. *Introdução aos estudos literários*. 2. ed. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1972, pp. 55-65.

AVELAR, I. *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Trad. Bras. S. Gouveia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BADIOU, A. « L'autonomie du processus esthétique », *Cahiers marxistes léninistes*, n. 12/13, pp. 77-89, juillet-octobre 1966.

_____. *São Paulo*: a fundação do universalismo. Trad. Bras. W. Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2009. [Estado de Sítio]

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALIBAR, É. & Macherey, P. « Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes », *Littérature*, n. 13, pp. 29-48, février 1974.

BANN, S. *As invenções da história*: ensaios sobre a representação do passado. Trad. bras. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

BARBUSSE, H. « La littérature prolétarienne ». In : _____. *Russie*. Paris : Flammarion, pp. 155-68, 1930.

_____. « Zola 1932 ». In :_____. *Zola*. Paris: Gallimard, 1932, pp. 284-296.

BARTHES, R. « Écrivains et écrivains », *Arguments*, n. 20, pp. 41-44, 1960.

_____. « La mort de l'auteur (1968) », *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984; réédition coll. « Points ».

_____. « Leçon [1978] ». *Œuvres complètes*. V. 1977-1980. Éd. É. Marty. Paris : Seuil, 2002, pp. 427-446.

_____. *Le degré zéro de l'écriture* : suivi de Nouveaux essais critiques. Paris : Seuil, 1972.

_____. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

BATAILLE, G. « La littérature est-elle utile? ». In : _____. Œuvres complètes, XI. Articles 1944-1949. Paris : Gallimard, 1988, p. 12-13.

BEIGUELMAN, P. A formação do povo no complexo cafeeiro: aspectos políticos. 2. ed. São Paulo: Pioneira de Ciências Sociais e Políticas, 1977.

BENJAMIN, W. *Expérience et pauvreté : Suivi de Le conteur et La tâche du traducteur*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. bras. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. [Obras escolhidas; v. 1]

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. Port. J. Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

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

BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística geral II*. São Paulo-Campinas: Pontes Editora, 1989.

BEZERRA, C. C. *Dionísio Pseudo-Areopagita*: mística e neoplatonismo. São Paulo: Paulus, 2009.

Bíblia de Jerusalém. Trad. Bras. E. M. Balancini et al. Ed. revista e ampliada. 5. imp. São Paulo: Paulus, 2002.

BLANCHOT, M. « La littérature et le droit à la mort », Critique, n. 20, pp. 30-47, janvier, 1948.

_____. « Le règne animal de l'Esprit », *Critique*, n. 18., pp. 387-405, novembre 1947.

_____. « Refuser l'ordre établi [1981] ». *Écrits politiques, 1953-1993*. Paris : Gallimard, coll. « Cahiers de a NRF », 2008, PP. 221-223.

_____. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1983.

BLOCH, J-R. « Pour qui écrivez-vous? », *Commune*. Revue de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires, n. 6, pp. 7-13, novembre 1933.

BOBBIO, N. *Os intelectuais e o poder:* dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: UNESP, 1997.

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

BOSI, A. A escravidão entre dois liberalismos. *Estudos Avançados*, IEA/USP, v.2, n.3, set.-dec. 1988, pp. 04-39.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

_____. *Ideologia e contraideologia:* temas e variações. São Paulo: Campainha das Letras, 2010.

BRANDÃO, L. A; OLIVEIRA, S. P. de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, B G SL. Mítica e Paidéia: "O Pseudo-Dionísio Areopagita". In: *Mirabilia*. Costa Ricardo da, (Coord.), pp. 82-110, FALE-UFMG, jun-dez 2005.

BRESSER-PEREIRA, L. C. *Desenvolvimento e crise no Brasil*: história, economia e política de Getúlio Vargas. São Paulo. Ed.34: 2003.

BRUN, J. *O estoicismo*. Trad. Port. João Amado. Lisboa: Edições 70, 1986.

BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia*. Trad. Bras. D. Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

BURKE, P. *A Escola dos Anais (1929-1989)*: a revolução francesa da historiografia. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

_____. História como alegoria. *Estudos Avançados* (USP), São Paulo, n. 25, p. 197-212, setembro de 1995.

CALDEIRA, J et al. *Viagem pela História do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 252-62.

CALEGARI, L. C. *A literatura contra o autoritarismo*: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64. (Tese em Letras). Santa Maria-RS: Universidade Federal de Santa Maria, 2008.

CANCELLI, E. Ação e repressão policial num circuito integrado internacionalmente. In: *Repensando o Estado Novo*. Pandolfi, D (Org.). Rio de Janeiro: Editora: Fundação Getúlio Vargas, 1999, pp. 309-326.

CANDIDO, A "O direito à literatura" (1988). In: _____. *Vários escritos.* 3. ed. rev. amp. São Paulo: Duas Cidades, 1995. pp. 235-63.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 9. ed. Belo Horizonte: Editor Itatiaia, 2000.

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

CARDOSO, F. H. *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional*: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul. 5. ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2003.

CARLOS, G. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARONE, E. *O Estado novo* (1937-1945). São Paulo: Difel, 1976.

CARONE, M. Um roteiro do conceito de figura. In: AUERBACH, E. *Figura.* Trad. Bras. D. Machado et al. São Paulo: Ática, 1997, pp. 7-11.

CARPEAUX, O. M. Introdução: História e Método da Historiografia Literária. In: _____. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

CARRIOR JR, F.M. *RS: Política econômica e alternativas*. Porto Alegre; Mercado Aberto, 1981.

CASERTANO, G. *Sofista*. São Paulo: Paulus, 2010.

CHIAVENATO, J. J. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. 2. ed. reform. São Paulo: Moderna, 2010. (Coleção Polêmica).

CHYDENIUS, J. La théorie du symbolisme médiéval. *Poétique* : Rhétorique et herméneutique, Paris, n. 23, pp. 322-341, 1975.

CÍCERO. *Da República*. Trad. Bras. A. Cisneiros. São Paulo-Bauru: EDIPRO, 1995.

_____. *De l'orateur*. Livre troisième. Paris: Les Belles Lettres, 1930.

CITTON, Y. « Études littéraires et multitudes : les conséquences de Diderot », *Multitudes*, n. 15, pp. 123-134, hiver 2004.

COMMELIN, P. *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Pocket, 2011.

COMPAGNON, A. *La littérature pour quoi faire* ? Paris : Collège de France; Fayard, 2007.

_____. *Le démon de la théorie* : Littérature et sens commun. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

_____. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Coutinho, A. *Introdução à literatura no Brasil*. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CRISTOVÃO, F. *O romance político brasileiro contemporâneo e outros ensaios*. Lisboa: Almedina, Centro de Literatura e Esxpressão Portuguesa da Universidade de Lisboa e Associação de Cultura Lusófona, 2003.

CROCE, B. *Breviário de estética e Aesthetica in nuce*. Trad. Bras. R. Ilari. Jr. São Paulo: Editora Ática, 1997.

CUNHA, E. *Poesia reunida*. Organização: L. M. Bernucci e F. F. Hardman. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DACANAL, José H. *O romance de 30*. 2. edição. Mercado Aberto: Porto Alegre, 1986.

DAGRON, T. « Présentation ». In: LA BOÉTIE. *Discours de la servitude volontaire*. Suivi de Les paradoxes de la servitude volontaire. Études de Philippe Audegean, Tristan Dagron, Laurent Gerbier, Florent Lillo, Olivier Remaud, Luc Tournon. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2002, pp.7-16.

DASPRE, A. & Althusser, L. « Deux lettres sur la connaissance de l'art », *La Nouvelle Critique*, pp. 136-146, avril 1966.

DE LA BOÉTIE, E. *Discours de la servitude volontaire*. Suivi de « Les paradoxes de la servitude volontaire ». Études de Philippe Audegean, Tristan Dagron, Laurent Gerbier, Florent Lillo, Olivier Remaud, Luc Tournon. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2002.

DE MUSSET. *Poésis complètes*. Édition Établie et annotée par Maurice Allem. Paris : Gallimard, 1957.

DENIS, B. *Littérature et engagement* : de Pascal à Sartre. Paris : Seuil, 2000.

Dictionnaire encyclopédique de la théologie catholique. (Rédigé par les plus savants professeurs et docteurs en théologie de l'Allemagne catholique moderne), Paris, Gaume Frères et J. Duprey, Éditeurs, 1864.

DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*: histoire de l'art et anachronisme des images. Paris : Les Éditions minuit, 2005.

DUNN-LARDEAU, B. « Préface ». In : *Entre la Lumière et les ténèbres : Aspects du Moyen Age et de la Renaissance dans la culture des XIXe et XXe siècles*. (Édites par Dunn-Lardeau, B.), Paris, Honoré Champion, 1999, pp.11-35.

_____. « Prolégomènes à une histoire de la félicité ». In : *Memini. Travaux et documents publiés par la société des études médiévales du Québec*, 6 (2002), pp. 5-58.

_____. *Le saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », n. 21, 1999.

_____. *Le voyage imaginaire dans le temps* : du récit médiéval au roman postmoderne. Grenoble : ELLUG [Université Stendhal], 2009.

_____. « Entretien ». In : *À Rayons Ouverts (Bibliothèque et Archives nationales du Québec), n. 88*. Dossier : La Renaissance, Montréal, BAnQ : 2012, pp.5-11.

DUQUE, G. *Revoluções brasileiras*. Organização: F. F. Hardman e V. Lins. São Paulo: Editora da UNESP: Giordano, 1998.

EAGLETON, T. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ECO, U. « Sur quelques fonctions de la littérature ». In : _____. *De la littérature*. Paris : Éditions Grasset & Frasquelle, 2002.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. S. C. Tamer. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Tratado de História das Religiões*. Trad. F. Tomaz e N. Nunes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ESPINOSA. B. *Tratado teológico-político*. Trad. D. P. Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FANTINI, C. *Deuses da guerra*: a presença da religião no conflito do século XXI. Trad. Bras. N. O. Carriconde. São Paulo: Editora Garçoni, 2003.

FAORO, R. *Existe um pensamento político brasileiro*? São Paulo: Ática, 1994.

FAUSTO, B. *A Revolução de 1930*: historiografia e história. 16. ed. Ver. E ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Getúlio Vargas*: o poder e o sorriso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *História do Brasil*. 13. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

FAVARETTO, C. F. Notas sobre arte e política. *Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Artes/Unicamp*, v. 1, nº. 1, pp. 225-230, 2007.

FAYE, J-P. « Le Camarade 'Mallarmé' », *L'humanité*, p. 9, 12 septembre, 1969.

_____. « Le récit unique », *Tel Quel* n. 27, pp. 9-16, automne 1966.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. *Historia y novela*: poética de la novela histórica. Barañáin: Eunsa, 2003.

FIGUEIREDO, V. L. F. *Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

FÍLON. Os Terapeutas. In: LELOUP, J. Y. *Cuidar do ser*: Fílon e os Terapeutas de Alexandria. Trad. Bras. R. Fittipaldi et al. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2009, pp. 31-65.

FINLEY, M. I. *Escravidão antiga e ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

FLETCHER, A. *Alegoría*: teoría de un modo simbólico. Trad. Esp. V. C. González Madrid: Ediciones Akal, 2002.

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

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

_____. *O mal-estar na cultura*. Trad. Bras. R. Zwick. Porto Alegre: L&M, 2010.

FURTADO, C. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GAGNEBIN, J. M. «Entre moi et moi même ». In:_____. GALLE, H, OLMOS, A. C & IZARRA, L. Z. (Orgs.). *Em primeira pessoa*: Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH, USP, 2009, pp. 133-139.

_____. Alegoria, Morte, Modernidade. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 31-53.

_____. M. *História e narração em Walter Benjamin.* (« *Histoire et narration chez Walter Benjamin*»). São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 31-53.

_____. Os prelúdios de Paul Ricoeur. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, pp. 179-192.

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

_____. Uma filosofia do *cogito ferido*: Paul Ricoeur. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, pp. 163-178.

Garaudy, R. « Sur une philosophie réactionnaire. Un faux prophète : Jean-Paul Sartre », Les Lettres françaises, n. 88, p. 1, décembre 1945.

GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

GENGEMBRE, G. *Le roman historique : 50 questions*. Paris : Klincksieck, 2006.

GENOVESE E. D. *Esclavitud y capitalismo*. Trad. Esp. Ángel Abad. Barcelona: Ediciones Ariel, 1971.

GIDE, A. *Retour de l'U.R.S.S.* suivi de Retouches à mon Retour de l'URSS. Paris : Gallimard. Coll. « Folio », 2009, pp. 70-80.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Bras. M. C. Gambini. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

GOBRY, I. *Vocabulário grego da filosofia*. Trad. Bras. I. C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

_____. *Le dieu caché*, Paris: Les Éditions Gallimard, 2005.

_____. *Pour une sociologie du Roman*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

GUIMARÃES, A. F. P. *A revolução federalista em cima da serra (1892-1895*). Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987.

GUTHRIE, W.K. C**.** *Os sofistas.* São Paulo: Paulus, 1995.

GRAMSCI, A. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

HAMEL, J-F. *Revenances de l'histoire*: répétition, narrativité, modernité. Paris : Les éditions de minuit, coll., « Paradoxe », 2006.

HANSEN, J. A. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. São Paulo-SP: Hedra; Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2006.

HARDMAN, F. F. (Org.). *Morte e progresso*: cultura como apagamento de rastros. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. *A vingança da Hileia*: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HARTOG, F. *Os Antigos, o passado e o presente.* GUIMARÃES, J. O. (Org.). Trad. Bras. S. Lacerda, M. Veneu e J. O. Guimarães. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

Historiadores Latinos: antologia Bilíngue. NOVAK, M. G., NERI, M. L., PETERLINI, A.A. (Orgs.). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOHLFELDT, A. *Lteratura e vida social*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

_____. *Trilogia da campanha*: Ivan Pedro de Martins e o Rio Grande Invisível. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1998.

HOLLANDE, F. « Une invitation à la réflexion », *Le monde* : Hors-série Karl Marx, pp. 64-66, 2011.

HORÁCIO. Arte Poética. In: _____ et al. *A poética clássica*. Trad. Bras. J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, pp. 51-69.

HORKHEIMER, M; ADORNO, T. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. de G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

HORSLEY, R. A (Org.). *Paulo e o império*: religião e poder na sociedade imperial romana. São Paulo: Paulus, 2004. [Coleção Bíblia e sociologia].

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo.* Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JANINE RIBEIRO, R. *Literatura como arte da memória*. *Remate de males. Revista do Departamento de Teoria Literária* – Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp, São Paulo-Campinas, pp.155-165.

JASMIN, M. Apresentação. In: KOSELLECK, R. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Bras. Wilma. P. Maas & Carlos A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006, pp. 9-12.

JOLY, F. D. *Tácito e a metáfora da escravidão*. São Paulo: EDUSP, 2004.

KAVÁFIS, K. *Poemas*. Trad. Bras. J. P. Paes. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

KERFERD, G.B. *O movimento sofista*. Revisão. C.A. Bárbaro & M.B. Leal. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

KOSELLECK, R. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Bras. W. P. Maas & C. A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

KRISTEVA, J. « Politique de la littérature ». In : _____. *Polylogue*. Paris : Seuil, Coll. « Tel Quel », 1974, pp. 427-446.

LAMBOTTE, M. C. *Estética da melancolia*. Trad. Bras. P. Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LAURENT, J. « Paul et Jean-Paul », *La Table ronde*, pp. 22-53, février 1951.

LAVAL, C. « De l'indignation à la révolution », *Le monde* : Hors-série Karl Marx, pp. 7-24, 2011.

LE BOULLUEC, A. In :_____. L'allégorie chez les Stoïciens. *Poétique* : Rhétorique et herméneutique, Paris, n. 23, pp. 301-321, 1975.

LE GOFF, J. « Naissance du roman historique au XII Siècle ? » *La Nouvelle Revue Française* (NRF), n. 238, pp. 165-173., octobre, 1972.

_____. *História e memória*. Trad. Bras. I. Ferreira, B. Leitão e S. F. Borges. São Paulo-Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LE ROUX, P. *O Império Romano*. Trad. Bras. W. Lago. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LELOUP, J. Y. *Cuidar do ser*: Fílon e os Terapeutas de Alexandria. Trad. Bras. R. Fittipaldi et al. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2009.

LÉNINE, V. *L'impérialisme*: stade suprême du capitalisme. (Essai de vulgarisation). 1916. Disponível em http://www.contre-informations.fr/classiques/lenine/imp.pdf Acesso em fevereiro de 2012.

LILLO, F. “Actualité de La Boétie?”. In: LA BOÉTIE. *Discours de la servitude volontaire*. Suivi de Les paradoxes de la servitude volontaire. Études de Philippe Audegean, Tristan Dagron, Laurent Gerbier, Florent Lillo, Olivier Remaud, Luc Tournon. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2002, pp.157-175.

LONGINO. Do sublime. In: _____ et al. *A poética clássica*. Trad. Bras. J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, pp. 69-114.

LÖWY, M. *Aviso de incêndio*: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

_____. *Revoluções brasileiras?* In:_____ (Org.). *Revoluções*. Trad. Bras. Y. M. Fontes. São Paulo: Boitempo, 2009, pp. 533-542.

LUKÁCS. G. O romance histórico. São Paulo: Boitempo editorial, 2011.

_____. *Le roman historique.* Paris: Petite Bibliothèque Payot*, 1977.*

LYOTARD, J-F. « Tombeau de l’intellectuel », *Le Monde*, pp. 1-2, 8 octobre 1983.

MACHADO DE ASSIS, J. M. A. J. Instinto de nacionalidade. In: ALENCAR, M (Org.). *Crítica por Machado de Assis*. 3. ed. Rio de Janeiro; Paris: Livraria Garnier, 1913. [Collecção dos autores celebres da literatura brasileira], pp.7-28.

MACHEREY, P. « Lénine, critique de Tolstoï », La pensée, n. 121, pp. 78-100, juin 1965.

MARTINS, L. *O patriarca e o bacharel*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2008.

MARX, K. *Cultura, arte e literatura*. Trad. Bras. José Paulo Neto e Miguel Makoto C. Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____; ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____; ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. « Textes choisis », *Le monde* : Hors-série Karl Marx, pp. 25-49, 2011.

_____. *O Capital:* crítica da economia política (vol. 1., 1990). Apresentação de Jacob Gorender; coordenação e revisão de Paul Singer; Trad. Bras. de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1990, [Coleção “Os pensadores”]

MATOS, O. Modernidade: República e estado de exceção. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, pp. 46-53, set/nov. 2003.

MAULNIER, T. « Jean-Paul Sartre et le Suicide de la littérature », *La Table ronde*, n. 1, pp. 195-210, février 1948.

MCLEISH, K. *Aristóteles*. Trad. Bras. R. Fiker. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.

MÉNARD, J. « Lukács et la théorie du roman historique », *La Nouvelle Revue Française* (NRF), n. 238, pp. 229-238, octobre, 1972.

MENTON, S. *Novela histórica de la América Latina*, 1979-1992. México: FCE, 1993.

METTRA, C. « Les romancier hors le mur », *La Nouvelle Revue Française* (NRF), n. 238, pp. 5-29., octobre, 1972.

MORIN, E. Cultura e barbárie europeias. Trad. Bras. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

NABUCO, J. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Publifolha, 2000.

Navarre, Marguerite de. *Heptaméron*, Ed. Simone de Reyff, Paris, Flammarion, 1982.

NEGRI, T. « Pour une définition ontologique de la multitude », *Multitudes*, n. 9, pp. 36-48, juin 2002.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. Bras. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVAIS, F. A & SILVA, R. F. (Orgs.). *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, D. C. (Org.). *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.

ODÁLIA, N. "Apresentação". In: BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989)*: A Revolução Francesa da historiografia. São Paulo: Editora UNESP, 1997, pp.7-9.

OLIVEIRA, L. *Sêneca*: uma vida dedicada à filosofia. São Paulo: Paulus, 2010.

OLIVEIRA, R. de. Globalização e tecnologia: a sociedade unidimensional e o processo de 'des-educação'. In: BUENO, S. F. (Org.). *Teoria Crítica e sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 181-95.

OVÍDIO. *Cartas Pônticas*. Trad, Bras. G. J. Albino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Les Fastes*. Trad. Francesa. R. Schilling. Paris: Les Belles Letres, 2003. (Vols: I e II).

_____. Metamorfoses. Trad. Bras. Vera. L. L. Magyar. São Paulo: Madras Editora, 2003.

_____. *Metamorfoses*. Trad. Port. M. M. du Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PALHARES, T. H. P. *Aura:* a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PATTERSON, O. *Escravidão e morte social*: um estudo comparativo. Trad. Bras. F. D. Joly. São Paulo: EDUSP, 2009.

PETERSEN, Silvia & LUCAS, Maria Elizabeth. Antologia do movimento operário gaúcho (1870-1937). Porto Alegre: EDIUFRGS E Tchê, 1992.

PÉPIN, J. L'herméneutique ancienne : les mots et les idées. *Poétique* : Rhétorique et herméneutique, Paris, n. 23, pp. 291-300, 1975.

_____. *Mythe et allégorie*: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes. Paris : AUBIER, 1958.

PESSOA, F. *Eros e Psique*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2006.

PLATÃO. *A República*. Trad. Bras. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Fedro*. Trad. Bras. A. Marins. São Paulo: Martin Claret, 2007.

PRADO JÚNIOR, C. A revolução brasileira. In: FERNANDES, F; PRADO JÚNIOR, C. *Clássicos sobre a revolução brasileira*. São Paulo: Expressão Popular, 2007, pp. 21-46.

PUENTES, F. R. *O tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

QUEIROZ, A. "Reflexos fascistas da propaganda política no Brasil". In_____. *Marketing Político Brasileiro*, (Coordenação geral: Queiroz, A). Piracicaba: Intercom/Cátedra da Unesco, 2004

RANCIÈRE, J. « Du partage du sensible et des rapports qu'il établit entre esthétique et politique ». In : _____. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La fabrique, 2000, pp. 12-25.

RANCIÈRE, J. « Politique de la littérature ». In : _____. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, coll. « Philosophie en effet », 2007, pp. 11-40.

RAÚL, A. "Agamben e o testemunho centrífugo: ato sem essência e potência sem ação". In: RAÚL, A. GALLE, H, OLMOS, A. C & IZARRA, L. Z. (Orgs.). *Em primeira pessoa*: Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH, USP, 2009, pp. 143-170.

RÉMY, P-J. « L'histoire dans le roman », *La Nouvelle Revue Française* (NRF), n. 238, pp. 157-160, octobre, 1972.

RICARDOU, J. « La question nommée littérature ». In : _____. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, pp. 16-20.

RICOEUR, P. *Interpretação e ideologia*. Trad. Bras. H. Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

A Bíblia sagrada: Tradução na linguagem de hoje. 4. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1988.

RICOEUR, P. « Le symbole donne à penser », *Esprit*, Paris, n. 8, 1959, pp. 60-76. http://www.fondsricoeur.fr/photo/symbole%281%29.pdf Acesso em abril de 2010.

_____. *De l'interprétation*: Essai sur Freud. Paris, Éditions du Seuil, 1965.

_____. L'identité narrative. *Esprit*. Paris, n. 7-8, pp. 295-304, 1988.

_____. *Le conflit des interprétations*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

_____. Le paradoxe politique. *Esprit*. Paris, n. 6, pp. 721-743, 1957.

_____. Le symbole donne à penser. *Esprit*. Paris, n. 8, pp. 60-76, 1959. Disponível em

_____. *O conflito das interpretações*. Trad. Port. M. F. Sá Correia. Porto: Rés-editora, 1988.

_____. Paul Ricoeur: autobiografia intelectual. In: _____. *Da moral à metafísica*. São Paulo: Instituto Piaget, 1997.

_____. *Tempo e narrativa*. Trad. Bras. C. Berliner e M. V. M. de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Vols: I, II e III).

ROMANO, R. Sua majestade o presidente. *Revista História viva*: Dossiê 120 anos de República, São Paulo, n. 73, pp. 30-3, 2009.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSSET, C. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão. 2. ed. Trad. Bras. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SAID, E. W. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. Trad. Bras. M. Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, L. A. B; OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. Martins Fontes, 2001.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. Madrid: Editorial Gredos, 1976.

SAPIRO, G. « De l'usage des catégories de droite et de gauche dans le champ littéraire », *Sociétés et représentations*, n. 11, pp. 19-53, 2011.

SARTRE, J-P. « L'ami du peuple » [1979], *Situations*, *VIII. Autour de 68*. Paris : Gallimard, 1972, pp. 456-476.

_____. « La littérature, cette liberté! ». Les Lettres françaises, n. 15, p. 8, avril 1944.

_____. *Qu'est-ce que la littérature* ? Paris : Éditions Gallimard, 2008.

SCHWARZ, R. *Ao Vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SELIGMANN-SILVA, M. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de males. Revista do Departamento de Teoria Literária* – Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp, São Paulo-Campinas, pp.31-45.

SERGE, V. « Conditions de l'écrivain », « Et il y a trente millions de prolétaires », « Fonction idéologique de l'écrivain », « Penser à l'homme ». In : _____. *Littérature et révolution* [1932]. Paris: Maspero, [Petite collection], 1976, pp. 7-13, 27-33.

SILVA, V. *Revisitando o passado*: o papel da história na obra romanesca de Franklin Távora. (Mestrado em Letras). São Paulo-Assis: Universidade Estadual Paulista, 2008.

SLOTERDIJK, P. *Se a Europa despertar*: reflexões sobre o programa de uma potência mundial ao final da era de sua letargia política. Trad. Bras. J. O. A. Marques. São PAaulo: Estação Liberdade, 2002.

SÓFOCLES. *Édipo Rei & Antígona*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização*. Trad. Bras. M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STRUBEL, A. Allegoria in factis et allegoria in verbis. *Poétique* : Rhétorique et herméneutique, Paris, n. 23, pp. 342-357, 1975.

SUETÔNIO. *A vida dos doze césares*. Trad. bras. Sady-Garibaldi. Ediouro: São Paulo, 2002.

SUETONIUS. *Lives of the Caesars*. (« *La vie des douze Césars»*). A new translation by Catharine Edwards. Oxford World's Classics: New York: Oxford University Press, 2000.

SZONDI, P. *Introduction à l'herméneutique littéraire*. Trad. Fran. M. Bollack. Paris: Les Édittions du CERF, 1989.

TÁCITO. *Anais*. Trad. bras. J. L. Freire de Carvalho. São Paulo; Rio de Janeiro; Porto Alegre: W. M. Jackson, 1950.

TEL QUEL. « Tel Quel nous répond », *La nouvelle critique*, n. 8-9, pp. 50-54, novembre/décembre 1964.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Trad. Bras. C. Meira. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

_____. *La Littérature est en péril*. Paris: Flammarion, 2007.

VENDRAME, C. *A escravidão na Bíblia*. Perspectiva: São Paulo, 1981.

VERNANT, J. P. *Entre mitos & política*. São Paulo: EDUSP, 2002.

WITTKOWER, R. *La alegoría y la migracíon de los símbolos*. Trad. Espa. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

ZAIDAN, L. B. *Os gregos e seus deuses*: práticas e representações religiosas da cidade na época clássica. Trad. Bras. M. P. S. da Cunha. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

ZILLES, U. *Filosofia da religião*. São Paulo: Paulus, 1991.

ZIZEK, S. (Org.). *As portas da revolução*: escritos de Lenin de 1917. Trad. Bras. L. B. Pereira, F. Rigout e D. Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2005.

ZOLA, É. « Lettre à M. Félix Faure, Président de la République » [1898], *La Vérité en marche*. Paris : Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier », pp. 71-93, 1901.

1.6. Vídeos

ROCHA, G. *Terra em transe*. Duração 115 minutos. Rio de Janeiro: 2006. (Dois CDS).

REZENDE, S. *Lamarca*. Duração 125 minutos. São Paulo: 1994.