

Literatura e sociedade: relações entre progresso histórico e reflexo estético em contexto brasileiro e italiano.

Ana Clara Vieira da Fonseca

431

Resumo

A relação existente entre literatura e história é parte importantíssima dos estudos de crítica literária e, assim como diversas questões estéticas, corresponde a uma dimensão primordial para a possibilidade de se pensar o desenvolvimento de uma estética marxista. Ao percebermos que, de acordo com o crítico húngaro György Lukács e outros pensadores marxistas, o reflexo estético não é exclusivo da arte, mas uma realidade que existe e da qual o homem ainda não tomou consciência, é possível compreender que literatura e sociedade estão sempre juntos, avançando e retrocedendo ao passo que o progresso histórico também o faz. Levando em consideração os conflitos bélicos que se espalharam pelo mundo no início do século XX e os contextos políticos conturbados vividos por Brasil e Itália no período em questão, o objetivo deste trabalho é analisar as mudanças significativas sofridas pela representação literária como, por exemplo, a alteração do ponto de vista dos protagonistas dos romances, que passam a ser representados vivendo as angústias e dificuldades que fazem parte do cotidiano do homem moderno, utilizando, como referência, *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati, e *Os ratos*, de Dyonélio Machado.

Palavras-chave: Literatura. História. Sociedade. Dino Buzzati. Dyonélio Machado.

Artigo Completo

As questões estéticas configuram uma dimensão de extrema importância nos estudos da crítica literária. É preciso levá-las em consideração e saber relacioná-las aos aspectos sociais que a cercam. Ao percebermos que, de acordo com o crítico húngaro György Lukács, o reflexo estético não é exclusivo da arte, mas uma realidade que existe e da qual o homem ainda não tomou consciência, é possível perceber que literatura e sociedade caminham juntos, avançando e retrocedendo ao passo que o progresso histórico também o faz.

Para que possamos pensar a literatura – ou a arte – como algo que possui raízes históricas, conforme é proposto por Lukács, é preciso manter em mente que a sociedade é anterior ao indivíduo e, se o indivíduo é resultado de um longo processo histórico de evolução, só existe indivíduo visto que existe a sociedade. É aqui que nos deparamos com o conceito de ser social, introduzido por Marx e que está presente, também, nos estudos estéticos de Lukács. Esse ser social atingiu um nível de complexidade que não poderia ter surgido do nada – por isso devemos pensá-lo como um fruto dessa relação dialética entre indivíduo e sociedade.

432

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

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

representativa dos interesses da sociedade, do proletariado e, conseqüentemente, do progresso.

Tendo em vista as diversas situações em que é possível perceber que eventos históricos sucessivos no tempo nem sempre representam mudanças para melhor na evolução histórica do homem enquanto indivíduo pertencente a um gênero, chega-se à noção de progresso contraditório. O progresso é contraditório à medida que toma-se consciência de que um período pode ser melhor do que o precedente em alguns aspectos econômicos, mas pode ser pior para o ser humano enquanto ser social, por exemplo. De acordo com Marx, apesar de o sistema de produção capitalista ser aquele que permitiu o maior avanço em alguns setores, não se deve esquecer que tal modelo não é favorável para a atividade artística, tão necessária para a afirmação, o reconhecimento e a evolução humana.

A obra de arte, sob perspectiva lukacsiana, funciona como indicação de um caminho na história humana. Assim, teria um papel histórico fundamental por antecipar o que pode vir a existir na sociedade futuramente – conforme dizia Aristóteles, é preciso que o poeta represente as possibilidades daquela sociedade. O que a obra de arte reflete toma a forma artística e se torna típico, intenso. O ‘tipo’ engloba as formas motrizes da sociedade.

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

Devemos, ainda, compreender a mediação como algo que está entre o homem e a natureza e não funciona como uma mera passagem, mas como centro organizador. Assim, o elemento mediador pode ser uma classe social, uma etnia,

uma nação ou todo e qualquer elemento que faça mediam da totalidade. No romance, portanto, apenas as mediações levam ao típico.

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

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

A noção de típico, então, se interpenetra à noção de particular. A categoria da particularidade seria corretamente representada por uma união entre singular e universal. De acordo com Celso Frederico, é a particularidade como síntese do singular e universal que inicia a reconciliação de Marx com a dialética. O ser humano produz algo que é humano; esse humano é particular, ou seja, engloba coisas e situações singulares que se universalizam. A universalização é, portanto, um processo infinito. É Lukács quem, dedicando-se aos estudos literários e à produção literária realista do século XIX, busca aplicar os conceitos de típico, singular, universal e particularidade com uma aplicação diferente daquela que vinha sendo utilizada nas ciências sociais e aplicá-los à crítica literária. O crítico húngaro defende, assim, a construção de personagens típicos, individualizados, para que se alcance a boa literatura realista, pois esses caracteres concentram a tendências universais necessárias para o bom desenvolvimento histórico.

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

435

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

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

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

Entendemos, então, que a arte não aniquila a imediatez: ela chega à essência mantendo a aparência, capta a conexão entre os fenômenos, onde nós só vemos coisas separadas e estagnadas. A linguagem poética é capaz de evidenciar essas conexões que a linguagem comum raramente pode fazer. Por isso, a atividade artística é necessária para a vida, que é brutalmente empírica – não há conexões.

A atividade artística tem uma dimensão política muito forte, visto que tem a capacidade de revelar/evidenciar aquilo que a parcela desumana da população não

consegue perceber. O poder da arte está em ser ordinário, comum, em revelar aquilo que está ali, mas não é visível. O mundo é heterogêneo; assim, a arte (verdadeiramente realista) torna homogêneo esse mundo.

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

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

A obra de arte é autônoma; esse é o caráter mundanal da obra de arte: ela cria o seu mundo. Esse mundo é reflexo de um mundo objetivo que existe independente da consciência humana e corresponde à sociedade, à natureza humanizada. É importante lembrar que, sem a objetivação, não haveria história, evolução ou humanidade. Lukács diz, ainda, que a grande arte sempre é muito mais livre do que acredita o seu autor; ela aponta a direção da sociedade, suas tendências e contradições, independentemente daquilo que o produtor intenciona realizar ou de suas convicções políticas. Essa, sim, é a tão falada “autonomia da obra de arte”.

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

Tendo em vista o início conturbado que teve o século XX, permeado por guerras que devastaram países, tanto física como psicologicamente, é natural que a mentalidade das pessoas que sofreram os impactos de tais conflitos também tenha passado por mudanças. Repentinamente, o povo passou de uma situação social de esperança e ansiedade decorrentes de promessas de modernização e melhorias de vida para um quadro diametralmente oposto, no qual tudo aquilo com que sonhavam deu origem ao sentimento de inutilidade perante os estragos circundantes.

437

Nesse contexto histórico, diversas formas de expressão artística (inclusive a literatura) passaram por uma transição em que as produções começaram a representar indivíduos comuns convivendo com a frustração e a tristeza, sentimentos decorrentes do próprio cotidiano. Como reflexo na literatura, vemos romances que cuja principal problemática é a busca da completude pelo ser humano, o seu percurso e seus embates consigo mesmo, de forma que a procura do sentido da vida torna-se o único foco, a única coisa que vale a pena. É nessa eterna espera que vivem os protagonistas dos dois romances que são foco deste estudo: *Os ratos* (2010), de Dyonélio Machado, e *O deserto dos Tártaros* (1986), de Dino Buzzati.

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

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

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

438

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

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

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

439

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

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

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

Quanto à situação do caráter não nacional-popular da literatura italiana, Antonio Gramsci realiza uma extensa análise das condições peculiares presentes na

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

440

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

Em *Uma história do romance de 30*, no capítulo intitulado Dyonélio Machado, Luís Bueno analisa o protagonista, Naziazeno, sob a ótica do fracassado que, como vimos, é recorrente e determinante nos romances da década de 30. A princípio, Bueno destaca o caráter de livro social e proletário do romance para, em seguida, restringir-se apenas às características do personagem principal, que não possui nenhuma grandeza heroica e que é construído a partir de um narrador que chama a

atenção do leitor por não ser tradicional. Diferentemente dos narradores de outras obras que retratam o proletariado, em *Os ratos* o narrador não incorpora os valores do universo do protagonista – pelo contrário, marca no discurso a sua separação em relação à figura marginal. No entanto, a forma como essa característica se dá é bem paradoxal: o olhar de Naziazeno, em alguns momentos, se confunde com o do narrador.

441

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

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

Sérgio Buarque de Hollanda, em seu livro *Raízes do Brasil*, comenta que a abolição da escravatura é o marco do fim do predomínio agrário no Brasil e está relacionada à revolução lenta que se desenrola na sociedade brasileira. Apesar disso, o autor diz que a imagem do Brasil presente na cabeça dos brasileiros não conseguiu

se desligar da época do Brasil imperial, o que se verifica na imagem passada é de um povo brando e cordial. Tal característica está relacionada ao aparelhamento político que reprime as expressões menos harmônicas da sociedade.

Tem-se, assim, tal qual na Itália, uma situação de vida social e política separadas, o que colabora para a construção de uma classe artificial e estranha aos interesses comuns. Criou-se, no Brasil, um racionalismo separado irremediavelmente da vida, afastado da história. Que tem como consequência marcante a despersonalização democrática, mentalidade que permite leis e constituições feitas para não serem seguidas, funcionando em benefício de indivíduos. Em suma, é evidente para o autor o predomínio do elemento emotivo sobre o racional, de sorte que é comum o brasileiro pensar valorizar princípios democráticos quando, pelo contrário, o que ocorre é a luta por um personalismo ou contra outro. Portanto, Sérgio Buarque de Holanda defende que seria possível que o fascismo italiano alcançasse sucesso no Brasil, pois o sistema deu aos partidários do fascismo essa possibilidade. O texto se mostra extremamente atual, principalmente quando o autor ressalta que, para formar o quadro de um Brasil fascista, é preciso lembrar que a versão brasileira do regime totalitário costuma se passar por uma teoria conservadora, que diz buscar o fortalecimento de instituições sociais, morais e religiosas e, assim, aparentar ser inofensiva.

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

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

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

O interessante, e que se relaciona tanto ao romance de Dino Buzzati quanto ao de Dyonélio Machado, é que o que ocorre no íntimo de Mrs. Ramsay não é nada de extraordinário; antes, são acontecimentos do cotidiano, representações normais, que abrem espaço para os processos de sua consciência. De acordo com Auerbach, em outras palavras, o elemento inovador na prosa de Virginia Woolf é que os acontecimentos exteriores ao personagem perderam grande parte de sua importância; sua principal função passa a ser iniciar e permitir que os elementos interiores se desenvolvam plenamente – caminho inverso ao que ocorria nas narrativas realistas anteriores.

Erich Auerbach apresenta como características do romance realista do período entre guerras: “representação consciente pluripessoal, estratificação temporal, relaxamento da conexão entre os acontecimentos externos, mudança na posição da

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

444

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

entre O deserto dos Tártaros e Os ratos, cada um incorporando à sua maneira essas características gerais.

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

Percebe-se, dessa forma, a importância do papel da espera e da solidão nos romances estudados. Conquanto as situações vividas por Giovanni Drogo na fortaleza contribuam para a frágil condição psicológica do personagem, visto que o final solitário e inglório de Drogo encontra raízes nas decisões que deixou de tomar e no isolamento em que escolheu se imergir, a vida de Naziazeno também é ditada pela grande falta de ação e de escapatória da posição em que a vida moderna o colocou, situação que tende a se repetir até o fim da sua vida. No fim das contas, nenhum dos dois pode escapar da solidão e ambos vivem a esperar que uma mudança repentina altere seus destinos.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUERBACH, Erich. Mimesis. São Paulo: Perspectiva, 2011
- BUZZATI, Dino. O deserto dos Tártaros. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Ltda., 1986.
- CANDIDO, Antonio. Quatro esperas. Novos Estudos CEBRAP, n. 26, pp. 49-76, março de 1990.

FREDERICO, Celso. A arte no mundo dos homens. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GRAMSCI, Antonio. Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

446

LUKÁCS, György. Marxismo e teoria da literatura. São Paulo: Expressão popular, 2010.

LUKÁCS, György. O romance histórico. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, György. A teoria do romance. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MACHADO, Dyonélio. Os ratos. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.