

Cronotopo e realidade objetiva em *Os ratos*, de Dyonélio Machado

Luiz Paixão Lima Borges* 

Cronotopo e configuração da realidade

Uma das contradições fundamentais do capitalismo revela um sistema baseado na liberdade de oportunidades que não consegue democratizar as possibilidades, permitindo, porque baseado no lucro, a exploração e a exclusão social e econômica, construindo, assim, diferenças que se acentuam, sem manifestar nenhum interesse em superá-las, pois são elas que o sustentam. No capitalismo, o homem é confrontado com o sistema, mas é também confrontado consigo mesmo, e o choque entre o seu discurso e suas ações é revelado. Contudo, é no confronto de classes que se desenvolve e se aperfeiçoa um processo de consciência, configurado nas ações objetivas de cada um e transformando o seu drama em motivo de organização e mobilização. O aprimoramento da consciência ou a manifestação da alienação se realizam no momento em que o homem se confronta com a realidade e, dela, retira matéria para a construção e afirmação de sua postura social.

O homem, no sistema capitalista, é um ser em luta contra uma engrenagem social que promove a sua desintegração, ao mesmo tempo que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual. Para adaptar-se a essa engrenagem, o indivíduo concede levemente, ou abdica por completo de si mesmo. [...] Baseada no princípio da liberdade de escolha, a sociedade burguesa não fornece ao indivíduo os meios necessários para o exercício dessa liberdade, tornando-a, portanto, ilusória. (GOMES, 1989, p. 87).

A arte, como expressão genuína do homem, manifesta-se dentro de um contexto social, não existindo sua possibilidade fora desse contexto: o objeto artístico somente se concretiza em seu contato íntimo com o homem, seja em sua produção assim como em sua contemplação. Homem e objeto, num processo de mútua determinação, se correlacionam esteticamente. O artista não está alijado do processo de luta que cada momento histórico trava dentro de si mesmo, e a arte como promotora de diversão e conhecimento tem sido um instrumento valiosíssimo na conscientização do homem que busca, e continuará sempre buscando, possibilidades de compreensão dos processos sociais que, muitas vezes, a realidade crua não lhe permite. Por meio da transfiguração estética da realidade, num jogo em que as partes – artista e público – estão conscientes de sua participação no processo, a arte contribui para uma percepção diferenciada e crítica dos modos de convivência a que o homem está socialmente submetido. Para Bakhtin, a arte não existe fora de um contexto ideológico; todo seu movimento vai *de* ou *ao* encontro à ideologia dominante, que se representa na realidade objetiva.

* Doutor em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: luizpaixaoteatro@gmail.com

A grande forma épica (a grande épica), inclusive o romance, deve apresentar um quadro integral do mundo e da vida, deve refletir o mundo todo e a vida toda. No romance, o mundo *todo* e a vida *toda* são apresentados em um corte da *totalidade da época*. Os acontecimentos representados no romance devem *abranger* de certo modo toda a vida de uma época. Nessa capacidade de abranger o todo real está a sua essencialidade artística. Pelo grau dessa essencialidade e, conseqüentemente, pela significação histórica, os romances são muito diversos. Dependem, antes de tudo, do grau de penetração realista nessa integridade real do mundo, da qual se abstrai a essencialidade enformada no todo romanesco. (BAKHTIN, 2010, p. 246).

A presença da realidade no interior da obra literária se efetiva de maneira independente da vontade e consciência do seu criador, cabendo, no entanto, ao grande escritor criar estratégias que revelem sua presença como matéria condicionadora do comportamento do personagem e estruturante da narrativa. Tal operação não implica, necessariamente, a transformação do constructo literário em objeto de propaganda, considerando-se que “a ideia devia desprender-se por si da situação e ação, sem indicações especiais, e que o escritor não é obrigado a impor ao leitor as soluções históricas futuras dos conflitos sociais expostos” (MARX; ENGELS, 1979a, p. 73).

O confronto do personagem com a realidade objetiva se manifesta numa relação cronotópica, revelando as relações sociais que condicionam seu comportamento, e que, localizadas no tempo e no espaço, podem ser entendidas como o próprio movimento histórico e social artisticamente configurado. Na concepção de Bakhtin, tempo e espaço não são abstrações ou metáforas literárias, mas se constituem como determinação esteticamente configurada na qual o personagem está inserido de modo indissolúvel, e se movimenta estabelecendo suas relações com os outros personagens e com a situação dramatizada, pois assim como o homem está no tempo e no espaço, ambos, em contrapartida dialética, também estão no homem. Nessa perspectiva, entende as relações socioeconômicas como configurações profundamente vinculadas às ações do personagem, que reage a essas condições de acordo com o seu caráter e a sua consciência. A forma literária, portanto, considerada em seu condicionamento histórico e social, não está livre das injunções que a realidade concreta impõe sobre ela, ou seja,

A forma de que falamos aqui é inteiramente objetiva, com o que queremos dizer que ela se antepõe às intenções subjetivas, das personagens e do autor, as quais no âmbito dela são apenas matéria sem autoridade especial, que não significa diretamente, ou que só significa por intermédio da configuração que a define. (SCHWARZ, 1999, p. 41).

Bakhtin (2010, p. 211) conceitua o *cronotopo* “como uma categoria conteudístico-formal [que representa] a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo”, em que se realiza a configuração artística de uma ação da realidade objetiva sobre a estrutura da obra; e entende a forma como resultante da relação dialética entre homem e realidade, o que define sua compreensão sobre o caráter da expressão verbal literária e a relação forma/conteúdo. Bakhtin sustenta um rompimento com a aparente dicotomia existente entre forma e conteúdo, já que classifica o cronotopo como “categoria conteudístico-formal”, portanto, a forma deve ser considerada como expressão do conteúdo, sem a qual este não se manifesta, embora a determine.

A forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza do material e dos procedimentos por ela condicionados. Ela é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração, por outro. O desígnio artístico puramente material é uma experiência técnica. O procedimento artístico não pode ser apenas um procedimento de elaboração do material verbal (o dado linguístico das palavras), deve ser antes de tudo um procedimento de elaboração de um determinado conteúdo, mas neste caso com o auxílio de um material determinado. [...] O poeta não cria no mundo da língua, ele apenas usa a língua. [...] A consciência criadora do autor-artista nunca coincide com a consciência linguística, a consciência linguística é apenas um elemento, um material, totalmente guiado pelo desígnio puramente artístico. (BAKHTIN, 2010, p. 177-179).

Sob esse aspecto, o espaço-tempo histórico e social como organizador do movimento concreto da realidade, deve ser considerado como fator de condicionamento do personagem mimético e/ou diegético. A categorização do cronotopo artístico-literário possibilitou uma nova compreensão do personagem e da ação ficcional.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica. (BAKHTIN, 2010a, p. 211-212).

Ainda que Bakhtin não nos forneça uma definição consistente sobre o cronotopo, o que possibilita opiniões bastante diversificadas sobre sua configuração e função¹, alguns indícios permitem a compreensão de seu caráter objetivo no que se refere à configuração da realidade concreta na obra literária. Neste sentido, “a assimilação do cronotopo real e histórico na literatura flui complexa e intermitentemente” (BAKHTIN, 2010, p. 212), revelando que o binômio tempo/espaço possui a qualidade de afetar social e psicologicamente o indivíduo, contribuindo para sua transformação, confirmando artisticamente a aplicação do conceito marxista que afirma que “não é a consciência que determina a vida [ser social], mas a vida [ser social] que determina a consciência” (MARX; ENGELS, 1979, p. 37).

A “revelação do tempo histórico na criação literária” (BAKHTIN, 2010, p. 227) não é redutível a uma configuração do tempo e do espaço como simples referência para o desenvolvimento da ação, mas se constitui como “assimilação do tempo e do espaço históricos reais e do homem histórico e real que neles se revela” (BAKHTIN, 2018, p. 11). É com essa perspectiva que Bakhtin confirma o condicionamento histórico e social da arte como representação da sociedade, ainda que seu pensamento seja deformado em vários aspectos pelas tendências artísticas contemporâneas.

¹ Sobre o tema, conferir: *A teoria bakhtiniana do cronotopo literário: reflexões, aplicações, perspectivas*. Bemong (2015, p. 16-32).

A capacidade de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos). (BAKHTIN, 2010, p. 225, grifos do autor).

O cronotopo configura o personagem em suas contradições, como também a própria situação que enfrenta, condicionando ambos ao movimento histórico e social. O tempo e o espaço determinam suas ações, emprestando a ele não apenas as marcas externas de sua época, mas todo um complexo de atitudes que definem as relações sociais a que está subordinado. A sua singularidade é produto das contradições que interferem diretamente no comportamento dos homens.

[...] a fusão dos tempos (do passado com o presente), a plenitude e a precisão da visibilidade do tempo no espaço, a inseparabilidade entre o tempo do acontecimento e o lugar concreto de sua realização, a relação essencial visível entre os tempos (o presente e o passado), o caráter criador-ativo do tempo (do passado no presente e do próprio presente), a necessidade que penetra o tempo localizado, vincula-o ao espaço e vincula os tempos entre si; por último, com base na necessidade que penetra o local, a inclusão do futuro que conclui a plenitude do tempo. (BAKHTIN, 2010, p. 244-245).

Sua configuração vincula-se à da própria realidade na obra, uma vez que “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva” (BAKHTIN, 2010a, p. 349); arte e realidade não se desvinculam no processo da realização literária, o que não interfere na autonomia da arte, pois esta não se caracteriza por sua alienação em relação às condições concretas da realidade social e histórica. Bakhtin compreendeu essa mecânica e conferiu a ela, de uma forma inovadora, o caráter de categoria literária. Em toda imagem artística estão inseridos o tempo e o espaço como marca que a história deixa cravada na obra, independente da consciência do seu criador. O cronotopo é uma imagem artística historicamente configurada: a imagem é, enquanto representação artística, um cronotopo.

Sendo o cronotopo a “ideologia modeladora da forma específica para compreensão da natureza dos eventos e ações” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 384), o cronotopo é dotado da capacidade de moldar a imagem do indivíduo, pois se configura como um mecanismo de cognição: o cronotopo, na condição de categoria literária, sendo ele constituído pela determinação histórica e social, é responsável pela formação da consciência do homem artisticamente configurado, que é, aqui, considerada em sua compreensão materialista:

[...] ato pelo qual [o homem] toma consciência do seu ser, como propriedade da matéria altamente organizada, como imagem subjetiva do mundo objetivo, como elemento ideal oposto ao material, mas em unidade com este último. No sentido mais restrito, a forma superior de reflexo psíquico inerente ao homem socialmente desenvolvido e relacionada com a linguagem; o aspecto ideal da atividade laboral orientada para um determinado fim. Formou-se como resultado e com base na prática social e manifesta-se em duas formas:

individual e social. A consciência social não é senão o reflexo do ser social. As formas de consciência social são a filosofia, a ciência, a arte, a moralidade, a religião, a política, o direito. (KRAPÍVINE, 1986, p. 278-279).

A relação cronotópica materializa o caráter e o comportamento do personagem, situando-o concretamente como ser social, uma vez que “a interligação das relações de espaço e tempo” (BAKHTIN, 2018, p. 11) revelam a realidade objetiva configurada na obra literária, enquanto imagem artística. Neste sentido, observa-se no conceito bakhtiniano o caráter concreto e materialista do cronotopo², em sua condição de categoria literária que se realiza por meio da dialética forma e conteúdo.

[...] as contradições socioeconômicas – essas forças motrizes do desenvolvimento – englobam dos contrastes elementares imediatamente visíveis [...] às suas manifestações mais profundas e sutis nas relações e ideias humanas. Essas contradições deslocam necessariamente o tempo visível para o futuro. Quanto mais profundamente elas se revelam, mais essencial e ampla é a plenitude visível do tempo nas imagens do artista-romancista. (BAKHTIN, 2010, p. 226).

Representações do cronotopo histórico e social

A representação histórica através da descrição de uma cenografia geográfica e arquitetônica e de figurinos que determinam uma época ou condição social específicas, não é suficiente para definir, por meio de uma construção imagética, toda complexidade do comportamento do personagem, suas ações e relações com o outro, e com o ambiente em que se movimenta. O cronotopo está para além de uma representação formalista do tempo e do espaço, pois configura o personagem em suas contradições e também a própria situação que enfrenta, condicionando ambos ao movimento histórico e social.

A descrição do espaço em que a cena transcorre não é em si mesma um cronotopo; essa condição somente se realiza por meio de suas interferências objetivas nas ações do personagem, momento em que o tempo e o espaço se unem e conferem concretude social e histórica a cada movimento seu, num jogo de formas artísticas em que “a sociedade não aparece como modalidade envolvente, mas como elemento interno ativo, sob forma de um dinamismo especificamente seu, resultado consistente dela e potência interior ao romance, onde atritará com outras forças e revelará algo de si” (SCHWARZ, 1999, p. 35).

Em *Os ratos*, o tempo e o espaço não são apenas partes da matéria significativa da narrativa; na condição cronotópica, são o fator estruturante da obra e dos movimentos comportamentais e contradições de Naziazeno, que no interior de um sistema opressor, não tem como reagir, pois, é atropelado por sua própria incapacidade, e pelas imposições que o capitalismo exerce sobre o homem. Cada cronotopo significa uma frustração de suas possibilidades, que não consegue romper com a premência de suas necessidades.

² Confrontando as duas traduções existentes no Brasil em que Bakhtin (2010a, 2018) trata objetivamente do Cronotopo, ambas diretamente do russo, confirma-se sua posição sobre o caráter socioeconômico e materialista do seu pensamento.

Assim, o primeiro cronotopo do romance é definido numa cena em que a concentração de fatos atuais e históricos atuam diretamente no comportamento de Naziazeno, determinando e revelando suas contradições e conflitos, que deverão acompanhá-lo por toda a narrativa, bem como define o comportamento dos outros personagens que atuam, ainda que silenciados, do momento desencadeador de toda a trama.

Os vizinhos de Naziazeno Barbosa assistem ao ‘pega’ com o leiteiro. Por detrás das cercas, mudos, com a mulher e um que outro filho espantado já de pé àquela hora, ouvem. Todos aqueles quintais conhecidos têm o mesmo silêncio. Noutras ocasiões, quando era apenas a ‘briga’ com a mulher, esta, como um último desaforo de vítima, dizia-lhe: ‘Olha, que os vizinhos estão ouvindo’. Depois, à hora da saída, eram aquelas caras curiosas às janelas, com os olhos fitos nele, enquanto ele cumprimentava. (MACHADO, 2000, p. 9).

Bakhtin considera a existência de um cronotopo dominante, como também de inúmeros cronotopos menores que se localizam internamente em outros cronotopos maiores, estando todos subordinados ao cronotopo dominante da cena. Dentro de uma imagem existem várias imagens que compõem o quadro geral, em que um espaço-tempo as organiza. Na cena em questão, as várias perspectivas nas quais se colocam os vizinhos que assistem à cena “por detrás das cercas”, são construídas por cronotopos menores que revelam suas próprias condições sociais e históricas. Cada vizinho carrega consigo uma relação particularizada com a situação principal, já que sua situação é configurada por cronotopos que, embora menores são igualmente importantes na composição geral, pois muito da decisão de Naziazeno é determinado por sua posição em relação àquele grupo de pessoas que assistem ao “pega”.

O cronotopo histórico e social, globalizante e definidor da cena como conjunto das relações humanas, configura-se na geografia organizada cenicamente e na revelação do comportamento dos vizinhos: “Todos aqueles quintais conhecidos têm o mesmo silêncio” (MACHADO, 2000, p. 9). A individualização de cada história de vida distingue os moradores em sua convivência social de silêncio, de cumplicidade, de reconhecimento no outro, e, sobretudo, na confirmação de que as condições sociais não se diferem no espanto e na perplexidade de cada um diante da situação vivida por Naziazeno.

[...] cada um destes [grandes] cronotopos pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio cronotopo [...] Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopos e as suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é frequentemente englobador ou dominante. [...] Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas relações mais complexas. (BAKHTIN, 2010, p. 357).

A compreensão do todo estético, social e interior do personagem, necessita de um olhar que revele aspectos que ele mesmo desconhece, já que sua posição no mundo não lhe permite compreender a totalidade do seu próprio comportamento, tanto em relação a si mesmo quanto em relação ao outro.

A consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo – diretriz volitivo-emocional concreta –, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma. O interesse vital (ético-cognitivo) pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico do autor. (BAKHTIN, 2010, p. 11).

Neste sentido, e procurando sempre uma compreensão do personagem sob a perspectiva da relação espaço-tempo, Bakhtin desenvolveu um conceito estético que estabelece uma conexão estético-formal com o cronotopo; ainda que conceitos distintos, permitem compreender, de modo não excludente, o comportamento do personagem: a exotopia, como procedimento de conhecimento da totalidade espaçotemporal, abre frestas para revelar um mundo que está preso no interior do personagem e que ele próprio não tem consciência. Expõe, assim, o que Bakhtin (2010, p. 21) chamou de “excedente da visão estética”, uma delicada percepção em que se revela o que não é naturalmente conhecido.

Esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. [...] A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência. (BAKHTIN, 2010, p. 21-22).

Para nos possibilitar uma visão mais íntegra do personagem, o narrador de *Os ratos* narra o que vê através dos olhos do personagem; melhor: o olhar ofuscado, pela pressão econômica e social, do personagem determina a visão do narrador. Ele não apenas narra ou descreve (LUKÁCS, 2010, p. 149-185) o que Naziazeno está vendo, mas assume para si a visão deformada do personagem. Sua própria visão é contaminada pela visão do outro, alterando assim a sua perspectiva narrativa, que revela aspectos espaciais e temporais que somente Naziazeno pode ver. O narrador, portanto, não descreve as ações do personagem perceptíveis apenas através de suas ações objetivas, mas possui o acesso a um mundo particular e único, que só lhe é permitido porque conseguiu perceber a completude exotópica do personagem.

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente de minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. (BAKHTIN, 2010, p. 230).

Nessa perspectiva, a opção pela presentificação da narrativa, além de nos aproximar do drama do personagem, amplia nossa condição de cúmplices e, com isso, impõe uma tensão ainda mais concentrada. Acompanhamos o seu percurso desesperado, sendo atingidos por cada cronotopo que se

nos apresenta ao longo de sua caminhada. As engrenagens do sistema que o esmagam a cada instante, esmagam também a nós, que somos engolidos por seus sonhos, suas expectativas e suas frustrações. Naziazeno não sabe, e não tem meios para enfrentar o mundo, que se torna obstáculo a cada movimento que tenta fazer. Sucessivas derrotas, e ainda outras mais, se lhe apresentam. Ele é jogado na rua, e está sozinho nessa luta. Grande parte da narrativa acontece em espaços fora do ambiente interno do lar, que só merece maior significação na abertura e fechamento da obra. Isso contribui para fragilizar significativamente as ações do personagem, o que acentua os seus conflitos e o seu sofrimento. É um mundo impessoal e sem afeto que o massacra. Todos os seus movimentos são frustrados.

[...] a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: lugar de calor (como revela a palavra de origem latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa descansa-se assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. [...] em casa, as relações são regidas *naturalmente* pelas hierarquias dos sexos e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedências; ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias, fundadas que estão em outros eixos. (DAMATTA, 1990, p. 73).

A rua – aqui, considerado todo ambiente externo ao ambiente interno da casa – é o grande cronotopo que organiza a narrativa, configurando o comportamento social do personagem, revelando as contradições e condições que Naziazeno tem que enfrentar no transcorrer do seu longo dia. A rua não é apenas o espaço a ser vencido como trajeto de um ponto a outro, é nela que o personagem se encontra grande parte do tempo; é nela que tenta solucionar o seu problema. Ainda que esteja no ambiente rua todo o seu dia, não ocupa o seu espaço e o seu tempo como exercício de liberdade. Seus movimentos pela cidade não se traduzem em lazer ou prazer, mas em desespero e sofrimento. O trajeto percorrido de casa ao trabalho (como também o restante de todo o seu dia) adquire conteúdo dramático, alterando sua própria visão dos instantes em que é confrontado com o fantasma da dívida, que não tem como saldar. Sua condição, subordinada ao universo do dinheiro, ainda que sua dívida seja relativamente pequena (grande para ele) transforma o seu tempo e o seu espaço, antes vivenciados numa rotina sem maiores sobressaltos, agora deformados, tornam-se agentes de verdadeira opressão social, psicológica e moral.

O Fraga não viu ‘nada’, naturalmente. Lá está ele na porta da casa, do outro lado da rua. Parece que tem os olhos nele. Cumprimentar? não cumprimentar? O que o incomoda é que ele lhe vai responder o cumprimento com uma saudação entusiasta, saudação manhã-cedo. Dá a impressão, o Fraga, de ter uma vida bem arrumada. O padeiro, o leiteiro, quando ‘voltam’, depois de feita a distribuição, ficam algum tempo ainda conversando com ele. O mês já vai em meio e ele interrompe a palestra, chama a mulher: ‘– Não seria bom pagar esse homem hoje?’ ‘– Não tem pressa seu Fraga: ele está aí guardado...’

O bonde já se acha no fim da linha. No fim da linha, duas ou três quadras dali, é um amontoado de carroças de leiteiro e de carretas de lenha na frente dum armazém. Os leiteiros e os lenheiros tomam cachaça naturalmente. O “seu” leiteiro *tem* um ar de decisão e de

insolência, encostado ao balcão, falando com os outros, gesticulando; depois sai... é o risco de um dorso vestido de camiseta muito justa cortando o ar... Pega as rédeas e abala, furioso. (MACHADO, 2000, p. 11-13).

O mundo a que o leitor tem contato não é o mundo organizado pelo narrador, mas o mundo de Naziazeno que é observado exotopicamente; não é a visão do narrador que acompanha, à distância, a sua vida. O narrador, se deixa contaminar pelo olhar do outro e se aprofunda sobre o objeto narrado, pois o que ele vê não é apenas descrição do mundo subjetivo do personagem tornado objetivo, mas a visão com que o personagem vê o mundo.

Treme o ar, toda a rua treme com o calor, tremem as casas, como um pedaço de paisagem submarina, ondulam-se através da água movediça. As habitações têm colorido. Pequenos jardins. Bairro elegante.

Naziazeno disfarça o cansaço, porque tem uma esperança. Segue o trilho estreitíssimo e quebrado da sombra das casas na calçada, bem junto das paredes. Toda a rua está balizada num lado e noutro por uns blocos metálicos, dum brilho sombrio: *limousines* em descanso. O sujeito mora no número 357. É o fim da rua, lá no alto. (MACHADO, 2000, p. 43).

O estado emocional de Naziazeno deforma sua própria visão da realidade que o circunda. Essa deformação estabelece uma dialética ao retornar para o seu interior: sua visão deforma a relação tempo/espço que, por sua vez, acentua sua crise ante a urgência de conseguir o dinheiro para saldar sua dívida. Os diversos cronotopos configuram uma mente distorcida, que só consegue visualizar, no estreito horizonte de sua crise, a solução imediata, mas nunca uma reflexão crítica e autocrítica de sua posição diante da vida.

A cidade deformada não é a cidade do narrador, o tempo e espaço conflituoso e tormentoso é visto apenas por Naziazeno. O narrador descreve esse mundo como se ele próprio também o visse. Para que contemple o mundo com a visão conturbada do personagem, é preciso “abandonar” a narração em terceira pessoa e olhar com os olhos do personagem, num ponto de vista que contamina o seu projeto narrativo. A deformação da realidade só pode ser apreciada e vivenciada sob o olhar do personagem.

Numa narrativa tradicional, mesmo quando nos apresenta o interior do personagem, ele é concebido pelo olhar sobre o outro, apesar de ser uma ação interior, é apresentado por alguém externo, que do lado de fora nos revela o interior. No entanto, não é narrado que “Naziazeno sentiu o ar tremer, e a cidade toda tremeu como efeito ao calor”; o que é narrado é o próprio olhar do personagem, nos permitindo perceber a ação do tempo e do espaço sobre o seu espírito. O narrador vê as ações de Naziazeno, e vê também o que Naziazeno vê em suas ações narradas, o mundo visto sob o olhar de Naziazeno; é no interior do olhar do personagem que “treme o ar, toda a rua treme”. O narrador estabelece uma relação exotópica, pois não descreve (em vários momentos) apenas as ações de Naziazeno; ele olha o mundo com os olhos do personagem.

A leitura exotópica dos movimentos do personagem amplia a narratividade, pois não se trata apenas de descrever ou narrar a visão obnubilada de Naziazeno, mas de revelar um transtorno

momentâneo promovido pela pressão que a dívida imprime em sua mente. Sua visão turva e deformada é produto de uma condição social, a que o narrador tem acesso por meio da exotopia. Embora a narração seja em terceira pessoa, em várias passagens o narrador enxerga o mundo com os olhos do personagem.

Quem fala é a personagem, e aquilo que diz a ela concerne, mas a organização do discurso pertence ao narrador, que não configura o mundo, mostra-o como é visto pela personagem. Assim, a narrativa assume a forma de um relato de terceira pessoa, correspondendo, não obstante, à mais estrita consciência da primeira. (ALBÉ *apud* BUENO, 2006, p. 578).

O que circunda Naziazeno, e como ele age/reage nesse espaço, nos é informado pelo narrador em terceira pessoa; no entanto, a visão de Naziazeno daquele mesmo espaço, é diferente da visão narrada; assim, o meu acesso a esse universo só poderá se dar se eu obtiver as mesmas informações que ele, através de uma mudança de posicionamento do narrador, que, de alguma maneira, assume a postura de primeira pessoa.

[...] o papel do narrador parece ser apenas o de organizar um discurso que é, na verdade, da personagem, com um relato formalmente em terceira pessoa que revelasse uma visão de mundo de primeira pessoa. Seguindo esse raciocínio, se poderia falar numa espécie de anulação da voz narrativa, que se conformaria à consciência do protagonista, eliminando, portanto, a distância entre essas duas instâncias narrativas. [...] Ao invés de projetar seu discurso sobre o outro, o que o narrador de *Os Ratos* faz é manter o outro como outro. (BUENO, 2006, p. 578).

A presentificação nos mostra o mundo exterior sob o olhar conflituoso do personagem. As deformações produzidas se refletem na narrativa, pois levam o leitor a ver também objetivamente o mundo visto por Naziazeno. O leitor é conduzido a uma percepção que não se define de maneira clara, pois, estabelece uma hibridização entre o discurso indireto e o pensamento “concreto”, conflituoso e contraditório de Naziazeno que observa o mundo ao seu redor, e dele sofre influências que interferem na sua própria visão deformada.

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente de minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. (BAKHTIN, 2010, p. 230).

O excedente de visão permite ao narrador ver através da visão do personagem, o que interfere na própria narrativa, uma vez que sua consciência se altera na condição exotópica, pois compreende o comportamento de Naziazeno, que até aquele instante não lhe era permitido ver. O excedente de visão amplia sua capacidade de compreender o universo oculto do personagem.

[...] o conceito de exotopia designa uma relação de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de forma da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro. A criação estética ou de pesquisa implica sempre um movimento duplo: o de tentar enxergar com os olhos do outro e o de retornar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprio olhar: sua posição singular e única num dado contexto e os valores que ali afirma. (AMORIM, 2008, p. 99-100).

Reificação e alienação

As atitudes de Naziazeno não correspondem a uma ação consciente, mas se manifestam como reação imediata a uma determinada pressão externa, o que demonstra sua alienação em relação aos fatores sociais objetivos. Sua mobilização não se constitui como luta contra o sistema, mas centra-se na figura do leiteiro, não como representação deste sistema que também o oprime, e que também é tão explorado quanto ele.

A perspectiva de alguém que permaneça inteiramente imerso na realidade histórica do capitalismo, a perspectiva de alguém que não possa fazer crítica desta realidade senão a partir da apreensão empírica e limitada dela, isto é, a perspectiva de alguém não entrosado com o movimento histórico imanente que a supera na prática e que permite vê-la a partir de um ponto de vista que não é o dela mesma, será necessariamente uma perspectiva capaz de ensejar apenas formas a-históricas (e portanto ilusórias) de transcendência da realidade social capitalista. A sociedade capitalista é a sociedade em que a *alienação* assume, claramente, as características da reificação [...] (KONDER, 2009, p. 130).

O capitalismo retira do homem suas qualidades humanas e o reifica, ao mesmo tempo em que o aliena, para que melhor possa extrair dele sua mão de obra, sua mais-valia. Naziazeno não possui uma compreensão do processo histórico, apenas sabe que deve ao leiteiro, e que este cobra sua dívida de maneira implacável. Sua urgência, e ele não consegue entender, está para muito além de sua dívida – é toda sua vida; é o passado atuando no seu presente, que continua de certa forma reproduzindo o passado, pois não se modificou significativamente. O tempo não é absolutamente linear: passado e presente estabelecem uma dialética de mútua determinação, e apontam uma perspectiva de futuro. As dívidas sempre existiram, e continuarão existindo, pois são a marca de um sistema que se impõe sobre o homem, tornando-o objeto da manutenção hegemônica da ideologia.

As ideias da classe dominante são também, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição os meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual; o que faz com que a ela sejam submetidas, ao mesmo tempo e em média, as ideias daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. As ideias dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como ideias; portanto, a expressão das relações que tornam uma classe a classe dominante; portanto, as ideias de sua dominação. (MARX; ENGELS, 1979, p. 72).

Naziazeno não ocupa o seu espaço e o seu tempo num exercício de liberdade. O tempo, insistentemente marcado pelo relógio das horas, com a “cara redonda e impassível” (MACHADO, 2000, p. 30), em sua função de condensar e reduzir o tempo, acentua os conflitos de Naziazeno, que não encontra solução. Sem pouso certo, é engolido pela rua, a vagar de um canto a outro, movido pela esperança; sua angústia aumenta a cada segundo marcado. Em seu afã de superar suas necessidades objetivas e imediatas, tenta superar o próprio capitalismo, sem compreender que é uma luta em que suas possibilidades são mínimas, ainda que a ele esteja adaptado; ou quase nulas, pois não depende apenas de si. O empenho para saldar sua dívida o leva a buscar soluções mágicas, e a cada frustração uma nova solução se lhe apresenta, e ainda outra, e outra mais. O capitalismo se alimenta de expectativas, de esperanças e sonhos que não se realizam, pois o sistema não está aberto a todos. Quanto mais sonhos, expectativas e esperanças, mais o homem se vê preso nas malhas de um jogo cruel que pouco tem a perder, e tudo a ganhar. Naziazeno é a parte mais frágil, é o que perde sempre.

Cinco, dez, quinze minutos mais e se acaba essa preocupação torturante. Ele tem experimentado muitas vezes essa mudança brusca de sensações: a volta à vida do filho, quando esperava a sua morte... E outras. Está num momento desses. O dinheiro do diretor vai trazer-lhe uma enorme “descompressão”. Solucionará *tudo*, porque – é o seu feitio ou o seu mal – ele faz (desta vez, como de outros) *deste negócio* – o ponto único, exclusivo, o *tudo* concentrado da sua vida. Pago o leiteiro, o mundo recomeçará, novo, diferente. Assim foi quando da volta do filho à saúde. (MACHADO, 2000, p. 24).

Levado compulsivamente pela falta de dinheiro, não consegue compreender todo o mecanismo perverso que o envolve. As alternativas de ganho fácil, corrida de cavalos, roleta e jogo do bicho são representações das diversas formas da opressão econômica. Apenas uma ilusão que alimenta, pois o jogo de azar não é apenas um “jeito fácil” de ganhar dinheiro, e assim resolver sua situação financeira. O jogo vende ilusões, paga-se para ter direito aos sonhos de que se vai ganhar.

Ele está jogando com umas fichas amarelas, com um coração azul ao centro. Os ancinhos arrastam aquela vaga grossa, no seio da qual Naziazeno vê rebrilhar as fichas amarelas com o coração azul...

Tem duas fichas na mão. Trocado as de cinco mil réis que pôs de parte, ainda pode aguentar por algum tempo. Em duas ou três *bolas* que ainda possam estar faltando, com prudência, com cálculo, poderá se salvar!

– Me faça o obséquio? Me troque essa ficha...

Alguém a seu lado observa que essa é a penúltima *bola*.

Estende uns dedos trêmulos à espera das fichas. Quando se vê com elas na mão, tem uma resolução súbita: vai pôr tudo na terceira dúzia. Se pegar, mete tudo a seguir no 28. Ou tudo ou nada.

– Feito!

A voz já não é mais cantante. Soa rouca e cansada.

Naziazeno vai se esgueirando... se esgueirando...

Chega-lhe distintamente aos ouvidos o número:

– 3...

Ele desaparece.

[...]

Atravessa a “tabacaria”. Atinge a calçada. Segue à esquerda. Dá alguns passos na rua quase deserta, mas volta pra a tabacaria, pra ver que bicho deu. Chega à porta. Mete a cabeça pra dentro. Num lugar, ao mesmo tempo visível e discreto, está uma lousa comum, de colégio. A giz, em algarismos grandes, de traços grossos, o número – 421. Perdeu: eles tinham jogado no 38 e centenas, invertidas algumas. (MACHADO, 2000, p. 68).

Quanto mais ilusão, mais perda e decepção, e mais alienação. Quanto mais se arrisca, mais as formas capitalistas arrancam dele o pouco que ainda lhe resta. Os cronotopos atuam sobre Naziazeno como representação de pressão social que determina seu comportamento e suas contradições. Cada instante o faz lembrar de sua condição de devedor, mas sobretudo representa uma concreta ameaça de não conseguir o dinheiro para quitar sua dívida e alcançar um momento de tranquilidade de espírito. O dia é longo, mas as horas passam depressa. A noite já cobre o céu, e Naziazeno continua em sua interminável *via crucis*.

Naziazeno, apesar de todo tormento vivido no seu longo dia, e que se prolonga em seu misto de pesadelo e alucinação, consegue finalmente dormir, mas quando acordar ele certamente será menos homem. Foi sugado em suas forças, sufocado em suas vontades mais primárias e continuará reificado pelo sistema, que não lhe permite autonomia, pois deverá seguir alienado.

[...] a reificação [...] consiste essencialmente na substituição do qualitativo pelo quantitativo, do concreto pelo abstrato e que está estreitamente ligado à produção para o mercado, principalmente à produção capitalista – tende, paralelamente ao desenvolvimento dessa produção, a apoderar-se progressivamente de todos os domínios da vida social e a substituir as outras diferentes formas de consciência. (GOLDMANN, 1967, p. 138).

Um romance humanista

O romance *Os ratos* não é grande apenas por sua estrutura narrativa complexa, em que nos apresenta um narrador cindido entre a narração em terceira pessoa e um personagem que assume sua própria narrativa, sem, no entanto, caracterizar-se como primeira pessoa; ou por ser um romance em que a manipulação consciente do tempo e do espaço é realizada com maestria e domínio por parte de um autor que nos demonstra na práxis literária, e de maneira tão clara e tão complexa, os conceitos de cronotopo e exotopia a serem desenvolvidos por Mikhail Bakhtin. *Os ratos* é um grande romance por todos esses aspectos, mas também por nos apresentar um personagem em que se demonstra o condicionamento social do homem por um sistema que determina que o homem “não é mais ele mesmo, transformado não só em objeto, mas em objeto pertencente a outro, ele é, ao mesmo tempo, ‘reificado’ e ‘alienado’” (GOLDMANN, 1967, p. 142).

Está exausto... Tem uma vontade de se entregar, naquela luta que vem sustentando, sustentando... Queria dormir... Aliás, esse frio amargo e triste que lhe vem das vísceras, que lhe sobe de dentro de si, produz-lhe sempre uma sensação de sono, uma necessidade de anulação, de aniquilamento... Queria dormir...

Não sabe que horas são. De fora, do pátio, chega-lhe um como que pipilar, muito fraco e espaçado.

Queria dormir...

Mas que é isso?!... Um baque?...

Um baque brusco no portão. Uma volta sem cuidado da chave. A porta que se abre com força, arrastando. Mas um breve silêncio, como que uma suspensão... Depois, ele ouve que lhe despejam (o leiteiro tinha, tinha ameaçado cortar-lhe o leite...) que lhe despejam festivamente o leite. (O jorro é forte, cantante, vem de muito alto...) – Fecham furtivamente a porta... Escapam passos leves pelo pátio... Nem se ouve o PORTÃO bater...

E ele dorme. (MACHADO, 2000, p. 143).

Naziazeno não se conjuga com o “herói problemático” lukacsiano, tampouco se aproxima do “herói positivo” cultuado pelo realismo socialista oficial: não mais aquele deslocado socialmente, ou este que se supera e se doa incondicionalmente à causa, mas o homem confrontado com suas contradições, e condicionado pelas relações sociais objetivas. Um herói construído de contradições e alimentado por essas contradições, por isso, sua configuração realista o torna apenas o que é: um homem comum socialmente condicionado. Naziazeno não luta contra sua condição social, não compreende as relações capitalistas que o determinam, como determinam também aqueles que de certa forma fazem parte do seu mundo. Naziazeno é personagem de “um livro social, proletário mesmo [...] o livro de Dyonélio Machado pode até ser proletário – mas está muito longe de ser apenas isso” (BUENO, 2006, p. 577).

Os ratos é um romance mobilizado pelo dinheiro, embora seu personagem o necessite apenas para pagar uma pequena dívida com o leiteiro. O dinheiro está em cada linha, em cada página, em cada ação de Naziazeno. Assim, a sociedade capitalista se revela em toda sua crueza e brutalidade. *Os ratos* nos alerta que a engrenagem capitalista não permite a humanização do homem, pois visa apenas ao lucro. *Os ratos* nos mostra que precisamos de um pouco mais do que uma boa noite de sono para recuperar a energia perdida e produzir mais lucro no dia seguinte. Ninguém duvida de que *Os ratos* seja um livro humanista, embora seu personagem seja tratado com tanta desumanidade.

Referências

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 95-114.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes: 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 6. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010a.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2018.

BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter. A teoria bakhtiniana do cronotopo literário: reflexões, aplicações, perspectivas. In: BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter; DOBBELEER, Monchel; DEMOEN, Kristoffel;

TEMMERMAN, Koen de; KEUNEN, Bart (org.). *Bakhtin e o cronotopo*: reflexões, aplicações, perspectivas. Tradução de Oziris Borges Filho et al. São Paulo: Parábola, 2015. p. 16-32.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Tradução de Luiz Fernando Cardoso; Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOMES, Dias. *Os heróis vencidos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. (Coleção Dias Gomes, v. 1).

KONDER, Leandro. *Marxismo e alienação*: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

KRAPÍVINE, V. *Que é o materialismo dialético*. Tradução de G. Mélnikov. Moscou: Progresso, 1986.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. 22. ed. São Paulo: Ática, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã* (I - Feuerbach). Tradução de José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. 2. ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1979a.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin*: criação de uma prosaística. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em 14 de julho de 2022.

Aprovado em 14 de julho de 2023.

Resumo/Abstract

Cronotopo e realidade objetiva em *Os ratos*, de Dyonélio Machado

Luiz Paixão Lima Borges

Tendo como base conceitual o caráter histórico e social do cronotopo bakhtiniano, categoria artístico-literária que confirma a presença de realidade na obra, o presente artigo propõe uma análise materialista e dialética do romance *Os ratos* (1935), de Dyonélio Machado (1895-1985). O artigo apoia-se, também, na teoria marxista que trata do par dialético alienação e consciência, na busca de se compreender o comportamento do personagem Naziazeno frente às pressões econômicas e sociais do capitalismo,

compreendendo que o tempo e o espaço, artisticamente configurados, determinam o seu comportamento, emprestando a ele não apenas as marcas externas de sua época, mas todo um complexo de atitudes que definem as relações sociais a que está subordinado.

Palavras-chave: Dyonélio Machado, Mikhail Bakhtin, cronotopo, alienação e consciência, romance brasileiro.

Chronotope and objective reality in *The Rats*, by Dyonélio Machado

Luiz Paixão Lima Borges

Based on the historical and social character of the Bakhtinian chronotope, an artistic-literary category that confirms the presence of reality in the work, this article proposes a materialist and dialectical analysis of the novel *The Rats* (1935), by Dyonélio Machado (1895-1985). The article is also based on the marxist theory that deals with the dialectical pair alienation and consciousness, in an attempt to understand the behavior of the Naziazeno character considering economic and social pressures of capitalism, realizing that time and space, artistically configured, establish his behavior, lending him not only the external marks of his time, but a whole complex of attitudes that define the social relations to which he is subordinate.

Keywords: Dyonélio Machado, Mikhail Bakhtin, chronotope, alienation and conscience, Brazilian novel.