

Dois inéditos de Dyonélio

Dyonélio Machado quase não escreveu crítica literária. Os dados de que dispomos sobre a sua formação e suas primeiras leituras são bastante reduzidos. Até mesmo em *Memórias de um pobre homem* (1990) as referências literárias são escassas e não nos permitem compreender como o jovem escritor dos contos convencionais ou de tese de *Um pobre homem* (1927) saltou, sem nenhum tipo de mediação, para a modernidade radical do romance *Os ratos* (1935).

Nas várias entrevistas e depoimentos do autor podemos pinçar, aqui e ali, algumas leituras marcantes – *Os Maias*, de Eça de Queirós, lido aos quinze anos – e um ou dois escritores pelos quais, ao longo da vida, nutriu profunda admiração – o Machado de Assis de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e Dostoievski, figuras centrais e complementares da ficção do século XIX.

Diante da carência de fontes, a descoberta de um artigo como “Sobre a gênese de um grande livro” (*Crime e Castigo*) – publicado em *O Jornal*, em 31 de agosto de 1930 – ilumina aspectos ainda desconhecidos da formação literária de Dyonélio Machado.

Numa primeira aproximação, diria que o grande interesse do texto, para além da leitura de Dostoievski pelo jovem Dyonélio, está no esforço em traçar um estudo comparativo entre a obra-prima do romancista russo e as tragédias de Shakespeare. Tal abordagem deixa entrever uma das linhas de força da ficção de Dyonélio, que, segundo suas próprias palavras, sempre tentou desentranhar o “trágico do trivial”.

Dez anos depois, o escritor escreveu outro artigo que não costuma figurar na bibliografia da sua obra. Na realidade, trata-se de uma resposta à crítica homônima publicada por Álvaro Lins, “Romance e técnica”, no *Correio da Manhã*, em 6 de junho de 1942. Talvez, a dificuldade para localizarmos o texto de Dyonélio se deva ao fato de que tenha aparecido com um mês de intervalo e, para piorar, nas páginas de outro jornal, *Dom Casmurro*, em 11 de julho de 1942. Todos os argumentos do crítico foram refutados com extremo respeito, elegância e inteligência.

Esta não foi a primeira nem a última vez que o romancista enfrentou uma atmosfera de incompreensão em torno de sua obra. Raríssimas vezes críticas estiveram abertas ou souberam comentar as soluções formais apresentadas pela ficção de Dyonélio. Dentre eles, é preciso destacar Roger Bastide (“O romance sem personagens”, *Diário de S. Paulo*, 8 dez.1944) e Sérgio Milliet (*Diário crítico*, vols. II e VII). A este último, Dyonélio retribuiu com uma bela dedicatória em *Desolação* que reproduzimos aqui.

Mas, infelizmente, a maioria dos críticos adotava a seguinte lógica: se alguém tecia um elogio a *Os ratos* era para, logo na sequência, desmerecer as estratégias narrativas de *O louco do Cati* (1942) ou *Desolação* (1944). Até mesmo figuras qualificadas como Lauro Escorel (“Um romancista gaúcho”, *A Manhã*, RJ, 12 nov.1944) e Álvaro Lins enveredaram por este caminho. Por isso, me parece evidente que, em “Romance e técnica”, longe de responder simplesmente a Álvaro Lins, Dyonélio tinha em mente rebater todas as restrições levantadas contra a sua forma de narrar uma história.

Se o primeiro artigo, “Sobre a gênese de um grande livro”, nos permite conhecer novos elementos sobre a formação do escritor, o segundo, é ainda mais decisivo, pois, na condição de criador, Dyonélio revela ter plena consciência de suas escolhas formais na construção de *O louco do Cati*: “Quis fazer um romance em que tudo é móvel”.

Augusto Massi

Sobre a gênese de um grande livro

Dyonélio Machado

Foi Vanini quem inventou neste mundo, segundo Pelletan, a prova pelo infinitamente pequeno. O parlamento de Toulouse o acusava de ateísmo. O sábio tomou dum fio de palha da enxerga que lhe servia de leito na prisão e declarou: “Nada mais do que com isso eu provarei a existência de Deus”. “E ele a provou tão bem”, diz o autor da *Naissance d'une ville*, “que foi precisamente com palha que o queimaram vivo, na praça pública, como ateu...” O episódio encerra ensinamentos, um dos quais é o de retirar do microscópio, para conferir ao filósofo, a glória de haver por primeiro “concentrado” a atenção para o campo óptico de proporções praticamente nulas e irrisórias em que se exerciam as faculdades de observação do homem contemporâneo. Um crítico conjectura mesmo que o futuro vá chamar à nossa época o século “dos micróbios”, - que não deixam, efetivamente, de constituir, uma que outra vez, sobretudo em mãos mais exaltadas e inocentes, uma prova também inventada para explicar, pelas manifestações mínimas da Vida, todos os fenômenos, enormes e inquietantes, da biologia...

No estudo que se vai ler, propomo-nos partir, igualmente, de um fenômeno menor e por ele remontar à gênese dum grande acontecimento literário.

“Os homens de ciência, votados à observação da alma humana - dizia, há meio século, Melchior de Vogüé, a propósito do *Crime e castigo*, de Dostoiévski -, lerão com interesse o mais profundo estudo de psicologia criminal que tenha sido escrito desde *Macbeth* [*Le Roman russe* (1886), p. 246]. Anos depois, na verdade, a profecia se realizava integralmente, ou bem a insinuação produzia os seus efeitos, à vista das confissões bastante expressivas desses homens de ciência Bérard des Glajeux e Athalin nas *Passions criminelles* [1893], e que vejo reeditadas em Ossip-Lourié, na sua *Psychologie des romanciers russes*. Não é esse, porém, devemos confessá-lo, o tema que presente-mente nos ocupa.

A aproximação banal que faz o visconde de Vogüé entre *Crime e castigo* e *Macbeth*, ou seja, entre a obra-prima da literatura analítica moderna e o manual psicológico mais acabado que haja talvez concebido William Shakespeare, essa aproximação, dizia, não se limita apenas, no nosso entender, à maestria com que ambas as tragédias foram executadas, e que é só o que preocupa a sua tese. Vai além, vai à própria filiação.

Ao abalçar-mo-nos a uma pesquisa desse gênero, devíamos contar, como já o acentuamos em tempos, com certa disposição para a psicologia, a dizer talvez certo grau de penetração psicológica, por parte do leitor. E isso porque nunca essas filiações são claras. Não tratamos de propósito dos casos, indiscutivelmente muitíssimo mais numerosos, onde as ligações de mestre a discípulos são palpáveis e confessas. Consideramos tão somente essas filiações bastardas, mantidas em segredo pelos autores, até mesmo por eles próprios ignoradas, resultado que são, o mais das vezes, de uma sedimentação silenciosa no subconsciente de emoções antigas, nele depositadas lentamente.

Não nos detenhamos sobre o alcance prático que por ventura possa oferecer, no presente momento nacional, a investigação literária que apresentamos ao público, visando a esclarecer o leitor, naturalmente inclinado a considerar o admirável romance de Dostoiévski como um desses casos de originalidade patente e incontestada. Procuremos, pelo momento, demonstrar exatamente o contrário disso - e só isso.

É certo que o trabalho de comparação que empreendemos, como, da mesma forma, um escrito anterior, já aparecido na imprensa, sobre algumas das fontes de inspiração de Eça de Queirós, tem como principal objetivo corroborar uma noção simples de estética, mas que parece o seu tanto esquecida: a de que a literatura não poderá jamais prescindir da literatura. Tomando como primeiro objeto de estudo o fundador do realismo em língua portuguesa e demonstrando, como o fizemos noutra ocasião, que esse furioso observador da “sua rua”, como ele próprio denominava o seu campo visual, vivia antes inteira e devotamente perdido no mundo artificial do livro, traduzindo em parte a sua grandeza e a de outros seus contemporâneos uma simples grandeza reflexa, derivada dos grandes escritores do século que eles copiaram: assim procedendo, dizia, desejei apenas intervir como um fator de bom senso, num instante em que se pretende rasgar tudo o que já foi escrito, rompendo todos os elos com o passado, a pretexto de tirar da “terra” o elemento de inspiração que só ela, absolutamente, nunca poderá dar.

A originalidade em arte, como em todo o resto, nada mais é do que uma simples nuance. Um pequeno detalhe diferenciador com que a “espécie” que vem marca a sua evolução sobre a “espécie” que passou, talqualmente acontece na natureza. “*Natura non facit saltum*” - nem mesmo na esfera da fantasia e da imaginação. E, quando o faz, é só para despencar-se na extravagância das formas anômalas.

Não nos alonguemos demasiado nestas considerações. Há muita matéria a debater sobre esse ponto delicado. O leitor, porém, verá, nas linhas que se vão seguir, como o escritor (Dostoiévski) que, por excelência, reflete o espírito “naturalista” da nossa época literária, “*qui va révolutionner toutes nos habitudes intellectuelles*”, foi buscar também

muito longe da sua realidade ambiente a mais fecunda, a mais larga fonte de inspiração para o seu melhor trabalho.

A Inglaterra exerceu necessariamente, para a época em que Fiódor Mikháilovitch engendrava o seu romance, uma influência mais do que provável sobre os romancistas russos. Gógol a conhecia decerto, pois que possuía toda a cultura literária do Ocidente, embora o seu crítico francês haja insistido na afirmação de que Dickens e o autor do *Revisor* haviam-se empenhado na mesma via e em um mesmo momento, sem se verem. A Inglaterra e o seu sistema político-social são igualmente familiares aos personagens do *Crime e castigo*, que a oferecem como exemplo mordaz do que pode (ou antes, não pode), perante as grandes misérias morais do homem, o amparo mecânico e frio do capitalismo: "... Piedade? Mas o sr. Lebeziátnikov, partidário das ideias novas, explicou outro dia que a piedade, na nossa época, é mesmo proibida pela ciência, e que tal é a doutrina reinante na Inglaterra, onde floresce a economia política" (*Crime e castigo*, p. 12). Um que outro herói mesmo de Shakespeare é, por vezes, lembrado através da grande obra do romancista eslavo (discurso do procurador geral nos *Irmãos Karamázov*). Finalmente, quando Dostoiévski necessita de um padrão de comparação, nos seus juízos literários, é ao colosso britânico que ele expressivamente se dirige: "Como devo-te chamar, quando achas que *Fedra* não é a expressão mais pura e a mais alta da natureza e da poesia! É quase uma obra de Shakespeare..." (*Correspondência*, cartas a seu irmão).

Todavia, a prova mesma da consanguinidade que anunciamos, dão-nos certos acidentes mínimos do livro, uma que outra "palavra", esses pequenos fios com que uma e outra obra se entrelaçam, como no fio de palha de Vanini se entreteciam, para o olhar místico desse ateu singular, todos os milagres da criação.

Preliminarmente: o conflito moral é a maior tragédia dos dois livros. Intitulado *Crime e castigo*, quis o autor claramente pôr em contraste o horror (o "castigo") desse criminoso, Raskólnikov, perante o tresloucado do seu "crime". É esse, aliás, o fim social da obra. Mas nesse ponto, como de resto em muitíssimos outros, o crítico que vigiava em Dostoiévski (por isso que sempre existe um em todo romancista) deve ter sido ludibriado diante da concepção, mais simples, da sua arte. O maior horror desse livro demoníaco não me parece absolutamente esse drama, mais "social" do que humano, do indivíduo que suprime uma vida. O seu drama, nessa fase da ação, conta com um derivativo: a revolta, clara, aberta, que vai a ponto de exercer-se perante os seus próprios algozes. Raskólnikov só foi na verdade profundamente desgraçado e patético no fugitivo momento, nesse minuto shakespeariano (antes mesmo da "punição") em que as feiti-

ceiras de Macbeth põem-lhe ardilosamente no ouvido, como já o haviam feito com o senhor de Cawdor, a caminho da charneca, em meio a um estremecimento instantâneo que é comum a ambos os delinquentes, o meimandro da ambição, o gérmen do delito.

Monologa, passos adiante, Macbeth: “Já duas verdades se disseram como prólogos felizes do ato culminante que tem por tema o real trono... Estas ‘insinuações’ sobrenaturais não podem ser más nem podem ser boas. Se são más, por que me ofereceram o senhorio de Cawdor como prêmio do meu triunfo, realizando-se a primeira verdade? Sou senhor de Cawdor. Se são boas, por que cedo eu a esta sugestão, cuja horrível imagem põe de pé os meus cabelos, e o meu coração, tão firme, bate com violência de encontro ao meu peito anormalmente? Os receios do presente são menores que os horrores imaginados: a ideia do homicídio persiste no meu pensamento no estado de ‘quimera’, mas isso abala a tal ponto a minha simples condição de homem, que todas as minhas faculdades são abafadas por esta preocupação, que nada para mim existe, exceto o que não existe” (*Macbeth*, ato I, cena III).

São as mesmas palavras, apenas mais democratizadas, as de Rodion Románovitch: “Será que eu sou capaz ‘disso’? ‘Isso’ será mesmo sério? Não, não é sério de todo. São frivolidades que divertem a minha imaginação, puras ‘quimeras!’” “Para essa época, ele próprio”, adverte logo o autor, “não acreditava que devesse passar da ideia à ação: ele se limitava a acariciar em imaginação uma ‘quimera’, ao mesmo tempo espantosa e sedutora.” (*Crime e castigo*, pp. 2-3).

Uma simples palavra — quimera — proferida, porém, num sentido satânico, liga as duas situações. Poderá haver, na verdade, tortura mais horripilante do que essa quimera homicida? Quem primeiro a sofreu, quer dizer: quem primeiro afoagou, monstruosamente, uma ideia criminal como um “sonho”, com inquietação e amor, medo e ternura, foi Macbeth. Eu insisto: para mim, desde a primeira leitura, há bem uma quinzena de anos, do livro extraordinário do romancista russo, o que me ficou como mais estranhamente grande e emocional foi esse modo shakespeariano de propor o “crime” sob a feição de um pensamento amável e “sedutor”.

A posição social e política dos dois tipos também se confunde: são ambos expoentes (um, da força bruta; outro, da inteligência), malgrado a pobreza que faz de Raskólnikov quase um mendigo. Ele é um dos poucos “extraordinários”, segundo a sua classificação, o futuro super-homem de Nietzsche. O estudante sai com efeito da minoria niilista que vai dentro em pouco revolucionar o mundo, em particular a sua Rússia.

Essa circunstância é procurada com volúpia pelo trágico inglês, que naquela carcaça de grande senhor dispõe de um arcabouço vigoroso para a violência da paixão

que ele lhe ateia. Não duvidemos de que também Dostoiévski, escolhendo para protagonista um intelectual realizado, não buscasse igualmente um aparelho ultrasensível às vibrações titânicas que ele impiedosamente lhe ia comunicar.

Macbeth sente-se impelido pelo diabo: “Começo a suspeitar dos equívocos do demônio que mente e parece falar a verdade: ‘Nada receies até que o bosque de Birnam venha sobre Duninsane’” (ato v, cena v). Também Raskólnikov: “Não foi a inteligência que me ajudou aqui, foi o diabo” (*Crime e castigo*, p. 66). Em qualquer país, frio e racionalista, do Ocidente, Rodion Románovitch iria até à insensibilidade sanguinária do bandido escocês. O que salva o estudante de São Petersburgo do caminho inapelável do inferno (onde Shakespeare o abismaria fatalmente), criando desse modo a única divergência profunda entre as duas obras, é a “maneira” de Dostoiévski, essa piedade cristã que se tornou para ele, com o tempo, uma obsessão.

Mais tarde, finalmente, já quando consumado o delito, Raskólnikov procura justificá-lo, servindo-se das palavras de Shakespeare: “*Blood hath been shed ere now, i’ the olden time...*” (*Macbeth*, ato III, cena IV). “Ele (o sangue) tem corrido sempre em ondas sobre a terra...” (*Crime e castigo*, p. 451).

Em rigor não precisa aduzir, parece-nos, nenhuma outra prova mais para estabelecer a afinidade, de conjunto e por vezes mesmo de detalhe, que nos propusemos demonstrar.

Rio, 1930.

(*O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1930, Segunda Seção, pp. 1-2)

Romance e técnica

Dyonélio Machado

Subordinado a esse título, um longo artigo acaba de ser lançado por Álvaro Lins na sua tão conhecida seção “Crítica Literária”, do *Correio da Manhã*. Sugere-o o aparecimento de três romances, um dos quais o meu intitulado *O louco do Cati*. É o que justifica o presente comentário.

Em primeiro lugar, Álvaro Lins parece andar perdido no vasto mundo da literatura, quando pensa que o “problema da poesia, hoje mais do que nunca, está ligado a um problema de forma”, que “o problema do romance, por sua vez, implica um problema de técnica” e que “o problema do ensaio acha-se em conexão com um problema de estilo”. É certo que ele, nas linhas que se seguem, procura atenuar o rigorismo dessas máximas: mas o seu pensamento a esse respeito é nítido e antigo (pelo menos data de três meses, como afirma): a poesia requer fundamentalmente a forma, o romance a técnica, o ensaio o estilo. Como técnica, em uma análise, significa “modo correto de fazer uma coisa”, para Álvaro Lins só o romance exige o cuidado de ser benfeito. Isso, dito assim por tão conhecido escritor e num meio tão divertido como o nosso, vai trazer dissabores: todos julgarão que têm desde agora maiores licenças ainda quando tratam de versos ou quando tratam do semelhante. E a compostura - esse saboroso direito a “prêmios de comportamento” de Elói Pontes - ficará sendo o martírio e o dever apenas duma espécie: os romancistas.

Álvaro Lins deixou-se enganar pelo amor esquizoide à sistematização. Todos os gêneros literários, como todas as modalidades da arte, exigem inicialmente técnica. E todos, por seu turno, devem ser vazados numa forma, tanto melhor, quanto original. Como igualmente terão de exhibir um estilo - que é o que diferencia cada um, dentro da mesma família artística. A técnica é a fatura, a forma é o “labor” (vamos empregar um bom termo antigo), e o estilo - a força que anima todo o trabalho e que deriva diretamente da personalidade do autor. Pode um grupo de indivíduos usar da mesma técnica (é o caso das “escolas literárias”), ter uma forma semelhante (é ainda o caso dessas escolas); mas, se cada um deles é mesmo um indivíduo, pessoal e artisticamente definido, o estilo dessas obras aparentemente iguais mudará de autor para autor. “O estilo é o homem.” Como é lamentável a gente ter de vir repetir essas trivialidades de Estética, quando todo mundo devia

conhecê-las perfeitamente! Mas é que já não se estuda. Dizem que é feio saber, que é passadismo. Imaginem...

Em compensação, Álvaro Lins se apega a uma autoridade mais do que suspeita - Spengler - para nos dar da técnica uma impressão militar, à Terceiro Reich: "A técnica é a tática da vida". Vá se entender isso. Mas o mais importante é que Álvaro Lins assegura que "estas palavras se ajustam com precisão à terminologia do romance". Bom, dessa maneira (e diante do que nos parece conter a expressão especiosa "tática da vida"), todo romance, como invenção e realização, se deveria resumir a uma coisa muito parecida com a vida instintiva ou o automatismo primitivo. Na realidade, porém, eu não tenho o menor empenho em decifrar filosofias que se revestem de abstrusidades para parecerem transcendentais aos ingênuos. Interessa-me muito mais o que diz Álvaro Lins.

Diz ele, por exemplo, que fez agora uma nova leitura do meu romance anterior, *Os ratos*, e pensa que "nada se perdeu dessa obra sombria e densa".

Já Elói Pontes havia observado, exatamente num comentário ao meu último trabalho, que Álvaro Lins gosta das coisas caliginosas. Ele aqui se denuncia mesmo. Mas esse festejado crítico gosta também das coisas "densas". Vejam só: "Ela (essa obra - *Os ratos*) conserva toda a sua vitalidade: conserva sobretudo aqueles caracteres que logo pareceram a todos como os traços mais pessoais do romancista: o seu poder de concentrar todos os aspectos do livro num só ponto da narrativa... a sua técnica de construir para um efeito de síntese". E como *O louco do Cati* não apresenta esses caracteres, conclui o crítico que ele tem uma "técnica vacilante".

Os ratos representavam um drama. Só. Não admira que todo o livro tendesse para o desfecho desse drama. Os franceses - exímios denominadores de tudo - chamam a este tipo de romance - "roman à clé". Um romance policial é o modelo acabado do romance "à clé". Pode ser bom, mau, mas há de "concentrar todos os aspectos do livro num só ponto da narrativa": saber quem é o Dragão Verde. Nem por isso vale mais do que o *Sr. Pickwick*, que não tem ponto para onde se deva concentrar a narrativa: ou do que o *D. Quijote de la Mancha*, que não visa a "um efeito de síntese".

Há romance cuja beleza reside exatamente no seu tom esgarçado. É o caso, por exemplo, do nosso maravilhoso *Brás Cubas*, de Machado de Assis. Ele também desnortou a crítica. Não se sabia se era romance ou não. Inegavelmente, quando alguém tem de morrer num livro, esse acontecimento é o que mais empolga e polariza a afetividade do leitor. Há muito leitor sôfrego, que pula páginas e páginas para ver se o herói vai ou não morrer. A morte de certas personagens (como em todas as tragédias, desde Sófocles até Shakespeare) constitui exatamente o "clou", esse "ponto" de convergência de Álvaro

Lins. Pois bem, Machado de Assis brinca tanto com essa curiosidade sôfrega da crítica, que “começa” por matar o seu personagem, tirando dessa forma todo o interesse que ela podia ter daí em diante pelo romance... Mas não é só: creio que Álvaro Lins sentiu bem os prodígios de técnica que revela o *Contraponto*, de Huxley. Ou talvez não sentisse, porque é preciso fazer a ficção para poder apreciar em seu justo valor certas qualidades novelísticas, principalmente a técnica. Pelo menos há de ter ouvido dizer que é um livro impecável quanto à técnica. Mas como? E onde está então este “efeito de síntese”, numa obra caleidoscópica que “a nada conduz” e que, se termina num melodrama, não é absolutamente para ficar melhor? Do mesmo autor há ainda coisa mais característica: *Sem olhos em Gaza*. É um livro cujos capítulos são tirados ao acaso de dentro duma gaveta. Uma pessoa das minhas relações — uma senhora — leu esse livro, não pela ordem das páginas, mas pela ordem cronológica (pois todos sabem que os seus capítulos têm como títulos as diferentes datas em que se passa a ação). Só assim lhe era possível seguir o “fio da narrativa”. E, entretanto, se alguma coisa não se pode deixar de admirar nessa obra tão discutida - é a técnica.

Não está absolutamente certo o que diz Álvaro Lins com respeito aos meus romances: que *Os ratos* têm técnica e que *O louco do Cati* tem uma técnica vacilante. O que se dá na realidade é que esses livros têm (ou não têm) duas técnicas diferentes. Mas era isso que eu pensava que iria dizer um crítico tão arguto e que mostrou tanto interesse pela minha obra (a ponto de reler todo um volume, quando a gente mal tem tempo de ler um artigo de fora a fora). Ele chegou mesmo a se ensaiar: “Talvez - disse ele - a ânsia de renovação seja o motivo que levou o sr. Dyonélio Machado a alterar em *O louco do Cati* o antigo processo que lhe dera um êxito tão positivo”. Não é bem isso - ânsia de renovação - (considero tal tarefa superior às minhas forças); mas preocupação em não me repetir, em sondar tudo quanto sinto que a minha natureza contém e pode dar.

Quis fazer um romance em que tudo é móvel: quando os leitores mais benevolentes (e os há, acredite o sr. Álvaro Lins) estão se acostumando com o Léo e o Manivela e já gostam mesmo do “Borboleta”, eis que tudo isso se desgalha, se dissolve, fica para trás. Norberto caminha longe na narrativa, e acaba por ter a sorte dos demais: cai, como cai uma folha desprendida dum ramo. Não estará em tudo isso exatamente um drama silencioso, discreto? Esse “ficar para trás” não será um dos elementos mais trágicos do romance, como o é da vida, segundo sabemos todos nós?

Não sei. Quis tentar esse “momento artístico”. Como já havia tentado o gênero oposto em *Os ratos* e pretendo coisa nova ainda num romance em que trabalho desde agora.

Mas estas francas considerações que faço, norteado por um espírito de camaradagem à moda gaúcha, não são capazes de me levar a olvidar o quanto devo à benevolência da crítica de Álvaro Lins.

Porto Alegre, 25.06.1942.
(*Dom Casmurro*, n. 258, Rio de Janeiro, 11 jul. 1942, p. 2)