

Um Fausto cambembe:
Paulo Honório

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Um Fausto cambembe: Paulo Honório

Por

Vivianne Fleury de Faria

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Hermenegildo José de Menezes Bastos

Brasília, novembro/2006

Aos grandes amigos do grupo Modernidade e Literatura Periférica.

AGRADECIMENTOS

1. Ao meu orientador, Hermenegildo José Bastos, pela paciência e lucidez com que me auxiliou neste trajeto;
2. ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas;
3. aos meus pais e marido, pela compreensão de tantas ausências;
4. à Dora, pela competência e delicadeza com que nos atende em tantas demandas.
5. às queridas amigas Bel, Ana Laura, Deane e Germana, pela amizade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
I PARTE – O DILEMA FÁUSTICO.....	23
1.1 Narrativas da Modernização.....	24
1.2 Da Consciência Amena à Consciência Catastrófica do Atraso.....	42
1.3 Do Regionalismo Crítico ao Super-Regionalismo.....	57
1.4 Pactos pela Modernidade.....	68
1.5 Sonhos de Modernidade e de Arcaidade: de Paulo Honório Fomentador a Paulo Honório Amador.....	73
1.6 Índices da Danação.....	104
II PARTE – A CISÃO FÁUSTICA DO NARRADOR DE <i>SÃO BERNARDO</i>	125
2.1 Esquema narrativo de <i>São Bernardo</i>	126
2.2 Cisão aparente e efetiva do narrador de <i>São Bernardo</i>	130
2.3 Primeiro Nível Diegético de <i>São Bernardo</i> : de Fomentador a Amador.....	146
2.4 Segundo Nível Diegético de <i>São Bernardo</i> : Paulo Honório Fomentador.....	153
2.5 Narradores Manipuladores.....	169
2.6 Incredibilidade do Narrador de <i>São Bernardo</i>	177
CONCLUSÃO	195
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	200

RESUMO

Neste trabalho partimos de alguns pressupostos da crítica de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, que dizem respeito ao narrador Paulo Honório, segundo os quais este narrador, por um lado, padece do chamado “dilema fáustico” e, por outro, é um narrador cindido em eu-narrador e eu-narrado. Do dilema do narrador tratamos na primeira parte – *O dilema fáustico*. Nela, contrapomos narrativas fáusticas européias e latino-americanas com base em seus respectivos dados históricos a fim de investigar o modo pelo qual o mito ocidental adere à matéria local. Na segunda parte – *Cisão fáustica* – investigamos e buscamos comprovar, por meio da análise formal do romance, a questão da cisão do narrador de *São Bernardo* que, segundo nossa leitura, é simultaneamente efetiva e aparente, como o projeto modernizador em região periférica. Por fim, o trabalho visa a questionar a qualidade peculiar dos países em condição periférica, o sentido da sua modernização incompleta e, por último, a resposta de *São Bernardo* à tragédia da modernidade ocidental.

ABSTRACT

In this work we consider some assumptions from the critics of *São Bernardo*, by Graciliano Ramos, which refer to the narrator Paulo Honório. According to them, on one hand, he suffers from the so-called “faustian dilemma” and, on the other, is a narrator split into self-narrator and self-narrated. In the first part we approach the narrator’s dilemma – The Faustian dilemma – by opposing European faustian narratives to Latin American ones, based on their respective historical data. Our purpose is to investigate the way western myth joins local conditions. In the second part – Faustian Split – our intention is to prove, based on the formal analysis of the novel, the matter of the split of *São Bernardo*’s narrator which, according to our understanding, is simultaneously actual and seeming, like the modernizing project in peripheral regions. We intend to question the peculiar quality of the countries in peripheral conditions, the meaning of their incomplete modernization and, finally, *São Bernardo*’s answer to tragedy of the western modernity.

Introdução

Esta pesquisa é fruto de debates do grupo *Modernidade e Literatura Periférica*, da Universidade de Brasília, criado em 2001, pelo professor Doutor Hermenegildo José Bastos. Em nossas discussões sempre está em pauta a questão da literatura em situação colonial e o seu papel dentro do sistema-mundo capitalista.

Neste trabalho partimos de certos pressupostos da crítica de *São Bernardo*¹ (1934), de Graciliano Ramos que dizem respeito ao herói-narrador do romance. Consideramos tais conjeturas intimamente relacionadas, como demonstraremos. Para Restrepo (1996), Leitão (1992) e Lima (1966) Paulo Honório é um herói fáustico, posto que ele vivencie o *dilema fáustico*, como outros heróis das literaturas européias e latino-americanas; e Benjamin Abdala (2004) aponta a *cisão* deste narrador, para ele dividido em Paulo Honório reificador, do tempo do enunciado, e Paulo Honório problemático, do tempo da enunciação. Segundo nossa leitura, a cisão do narrador apontada por Benjamin é determinada pelo dilema fáustico vivido por Paulo Honório e é simultaneamente efetiva e aparente, como o processo modernizador em região periférica de que a personagem é ao mesmo tempo agente e vítima.

SB é uma *narrativa da modernização*. No romance, o projeto modernizador é representado pela ambígua perspectiva de classe de Paulo Honório, que padece do dilema fáustico em sua versão latino-americana: um homem que, formado dentro do universo arcaico do sertão nordestino do século XIX, se faz proprietário rural à sombra do contraditório processo modernizador de que é um entusiasta ativo, mas que acaba, entretanto, tragado pelo sistema que ajudou a forjar. Como pretendemos demonstrar, esta personagem revela o engano da história oficial do Brasil ao evidenciar que a promessa de ‘país do futuro’ não avança. Esta constatação é mais significativa no contexto da década de 30, momento em que predominava entre a intelectualidade a expectativa de mudança nos campos sociais através do progresso e da educação.

A personagem é utilizada pelo processo ao tornar-se agente das modernizações impostas pelas elites latino-americanas em obediência às elites estrangeiras. Ocorre que, ao invés de beneficiar-se deste avanço modernizador, o herói é descartado quando

¹ Doravante *SB*.

o eixo comercial do país desloca-se para o sudeste do país. Este processo começa ainda no fim do século XIX, contudo se faz mais evidente nos anos 30 do século XX.

De acordo com nossa leitura, Paulo Honório viabiliza o incremento destruidor e assimilador dos modos de produção anteriores ao capitalismo moderno no microcosmos do Brasil que é a fazenda São Bernardo, ao mesmo tempo em que promove a reificação das relações entre os indivíduos que viviam nestes mundos, então considerados obsoletos, o que inclui, ao final, o próprio herói.

A aproximação entre Paulo Honório e Fausto foi apontada por Restrepo (1996). Ele relaciona a trajetória do herói à do Fausto goetheano, sustentado pela análise de Marshal Berman (2005) da obra de Goethe. Restrepo identifica em Paulo Honório a figura do Fomentador apontada por Berman no segundo volume de *Fausto*. Realmente, sobretudo no tempo do enunciado, Paulo Honório é um fomentador da Modernidade. Todas as tarefas da modernização são cumpridas pelo herói em São Bernardo.

Para Leitão (1992), o realismo brasileiro e, em seu bojo, o romance do nordeste, pautava-se pela ideologia liberal, que supunha a eminência de progresso social e cidadania civil. Este projeto burguês disseminou o mito do *self-made-man*, na verdade uma versão do espírito fáustico. Para o autor, o isolamento e a decadência de Paulo Honório no desfecho do romance seriam respostas a este projeto e ao romance de 30.

O *self-made-man* na periferia do capitalismo encena o dilema do homem que é excluído do projeto modernizador por viver à margem dos centros irradiadores da Modernidade, entretanto nutre o “desejo de desenvolvimento” (BERMAN, 2005), tal como Fausto. De forma comparável ao herói de Goethe na Alemanha do século XVIII – país que se encontrava desatualizado em relação à modernização da Inglaterra e da França – Paulo Honório anseia pelo progresso no nordeste do Brasil, a periferia da periferia.

De acordo com Lima (1966), ao contrário de Fausto, Paulo Honório não teve escolha, ele não contou com a ajuda de Mefisto ou com as vantagens de algum pacto. Contudo, ele carrega o estigma do ‘pactário’. Para o autor (LIMA, 1966, p. 72), “o único verdadeiro criminoso de *S. Bernardo* é a estrutura em que repousa a divisão da terra que conheceu” e o herói “é um Fausto menor que vendeu sua alma à propriedade.” Lima salienta ainda que realmente o pacto de Paulo Honório foi mais difícil, porque foi ele mesmo quem buscou os benefícios modernizadores que almejava.

Fausto figura na literatura ocidental há mais de 400 anos. De acordo com Ian Watt (1997), a primeira manifestação escrita sobre a lenda foi o *Faustbuch*, uma espécie de livro de cordel publicado na Alemanha em 1587 por Johan Spiess, no limiar da Modernidade. A versão teatral *A história da vida e da morte de Doutor Fausto* (1589), de Christopher Marlowe, é uma tragicomédia em que Fausto, na cena final, é engolido pelas trevas, através de um difundido mecanismo de palco da época. Para Watt, esta versão está de acordo com seu tempo, de grande influencia do moralismo cristão, que previa o castigo pela transgressão dos dogmas da Igreja Católica.

No entanto, para Watt, a mais célebre narrativa do mito é de Wolfgang von Goethe. Lançado em dois largos volumes em verso, com 60 anos de diferença, um ao final do século XVIII e o outro no início do século XIX, *Fausto* foi concluído durante um dos períodos mais conturbados da história europeia, que abrangeu a Revolução Francesa, as Guerras Napoleônicas e o início da Revolução Industrial.

O herói de Goethe, de acordo com Moretti (1996), é um arrojado empreendedor e, no fundo, um humanista. Dr. Fausto sofre de intenso “desejo de modernidade” em uma Alemanha afastada dos centros modernizadores. Ele acredita no caminho da modernização para a superação dos problemas econômicos e sociais das sociedades europeias, como o próprio Goethe, um entusiasta da modernização (BERMAN, 2005).

De fato, o teor punitivo original do mito é quase esvaziado nesta obra. Fausto segue vitorioso em sua vocação empreendedora até o fim de seus dias, a não ser pela maldição da cegueira que é lançada sobre o protagonista já idoso pela “Cuidado”, uma das entidades apocalípticas que o vem visitar ao final da vida. Com efeito, ao contrário da América Latina do século XX, a modernização para Goethe, no século XVIII, era um horizonte real, que continha a possibilidade de emancipação da Alemanha. Vale ressaltar que o ideal burguês de nação livre e soberana, afinal, não se verificou na Alemanha do século XX, ou em qualquer parte do mundo.

O sonho de modernização e de progresso anima Fausto. Na personagem integram-se o ideal romântico de progresso e o ideal épico de uma nova ordem e de uma nova sociedade construídas da idealização e da aplicação de uma racionalidade superior. O projeto fáustico de superação das estruturas feudais e de modernização dos modos de produção, portanto, implica ruptura com o passado. A fim de criar o seu admirável

mundo novo, Fausto troca a sua alma pelo acesso irrestrito ao conhecimento histórico e científico que viabilizaria seus sonhos de modernidade.

Como observa Watt, a obra exprime valores individualistas, como as versões anteriores do mito, no entanto, este Fausto apresenta um viés altruísta. Segundo Moretti, a aspiração de Fausto por “atordoar-se” – “Entendamo-nos bem. Não ponho eu mira/ na posse do que o mundo alcunha gozos. /O que eu quero e preciso é atordoar-me.” (GOETHE, 2002, p. 81) – ou por viver intensamente o espírito da modernidade, o faz sentir-se incompleto, com uma identidade fragmentada. Suas aspirações, afinal, são corolários da Modernidade: velocidade, progresso, efemeridade, entretenimento. Para ele, importa mais o processo do que o resultado, já que no moderno capitalismo tudo é erigido para no dia seguinte dar lugar a um novo mundo, que também será destruído, sucessivamente. Como homem de seu tempo, Fausto crê que o mundo é uma máquina perfeita e que cabe ao homem saber conduzi-la. Para tanto, era necessário extinguir o que não estava em consonância com o espírito moderno e, neste afã, Fausto segue aniquilando os velhos mundos arcaicos de que era, ele mesmo, originário.

O herói fáustico de Thomas Mann não tem a mesma sorte que o Fausto de Goethe. Ambientado entre as duas guerras mundiais, *Doutor Fausto* é um erudito tratado de filosofia, teologia e música lançado em 1947. O músico Adrien Leverkühn pactua com Mefisto para levar ao limite seu talento musical, e de fato chega a cunhar uma nova escala musical, a escala dodecafônica. Entretanto, Adrien morre doente e enlouquecido pelo remorso e pelo medo. Segundo Jameson (1985), a trajetória de Adrien é análoga à ascensão de Hitler em uma Alemanha arrasada e iludida, como o narrador Serenus Zeitblon enfatiza ao final da obra. Se para o Fausto de Goethe a modernização ainda era uma via possível de emancipação e desenvolvimento do país, para o Fausto de Mann, já no século XX, a proposta modernizadora se mostra enganosa e com conseqüências trágicas.

Pretendemos demonstrar neste trabalho que em algumas variações o mito de Fausto é uma representação da chegada da Modernidade em cada parte do mundo e da impossibilidade de conciliação entre valores humanos e reificadores que foram contrapostos pelo moderno capitalismo. Este conflito atinge o homem moderno. Como Fausto de Goethe, ele se sente mutilado, com sua humanidade subdesenvolvida. Segundo acreditamos, o espírito fáustico é o motor do capitalismo moderno, ainda mais

veloz e perverso no mundo contemporâneo. Para Restrepo (1996), o dilema fáustico é atual, como é atual a obsolescência programada, cada vez mais célere, e é particularmente significativo no contexto das literaturas periféricas, porque aqui o processo modernizador não levou à superação do atraso nas técnicas de produção e nas relações de trabalho. Pelo contrário, o projeto modernizador em região periférica prevê a manutenção de estruturas arcaicas de produção de maneira a sustentar a modernização efetiva dos centros capitalistas.

Por outro lado, porém, convém tomar o *Doutor Fausto* de Mann como uma releitura de Goethe, procurando ver aí a continuação da aventura da modernidade alemã e européia. A modernidade termina na barbárie das duas grandes guerras, o advento do nazismo. Com isso, a leitura de um romance como *SB*, mas também de outros em que se representa o dilema fáustico nas regiões periféricas pode ganhar outro relevo: o fracasso da modernidade não é um destino apenas nosso, dos países periféricos, mas da civilização ocidental como um todo.

De acordo com Berman (2005), o Fausto de Goethe provinha de um mundo arcaico, pelo qual ainda sentia empatia, como demonstra sua paixão por Gretchen, que representa o seu mundo da infância, mas acaba por destruir tudo que ameaça seus sonhos de desenvolvimento, inclusive sua amada. Este enredo básico de *Fausto* está presente em *SB*, de forma invertida. Como pretendemos demonstrar, Madalena não encarna o mundo da infância de Paulo Honório, mas as antigas oligarquias rurais às quais ele foi submetido antes de tornar-se um proprietário rural e que ele, como aspirante à modernização, deveria suceder.

Paulo Honório e Fausto são, ao contrário do que se apresentam à primeira vista, não apenas agentes reificadores, mas, sobretudo, produtos reificados; não motores da modernização, como consideravam a si mesmos, mas, sim, engrenagens da máquina modernizadora a serem descartados quando o processo modernizador avança; no caso de Paulo Honório, quando o capital desvia-se para o centro-sul do país.

Na obra de Goethe, Fausto é um altruísta, um avatar da ideologia ilustrada. De acordo com Moretti, seu acordo com o demônio visa o bem comum, e Mefisto, por sua vez, deseja a alma de Fausto para vencer uma aposta firmada com Deus; aposta que perde, na versão goetheana. Segundo Watt, Mefisto é uma palavra de significado

controverso, mas é consenso dizer que significa algo avesso à luz; contrário, portanto, ao iluminismo fáustico.

A peculiaridade de Paulo Honório em relação a outros heróis fáusticos estrangeiros é que Mefisto não lhe oferece um pacto pela Modernidade. Contudo, por um lado, Paulo Honório supre a ausência de Mefisto ao cumprir os acordos – pactos nefastos – firmados entre as elites estrangeiras e as elites locais em detrimento do povo e, por outro lado, ao transgredir os códigos da lei logo no início do romance, conforma-se à linhagem do herói transgressor, que continuará a percorrer pelo caminho da modernização e da reificação. Neste sentido, o final já estava previsto no início, não apenas porque se trata de uma narrativa retrospectiva, mas porque subjaz aí uma idéia de destino ao qual não se pode fugir. De resto, a ausência e a fragmentação marcam outras obras fáusticas latino-americanas, indiciando tanto a carência e ambigüidade do processo modernizador na América Latina, quanto a impossibilidade da integridade do mito nestas literaturas.

Para Bastos (2005), não se trata de identificar a ressonância mítica em obras modernas latino-americanas, mas investigar o que tal ressonância representa na vida de personagens que vivem em um momento de transição que nunca se completa dos modos de produção arcaicos ao capitalismo moderno na periferia do sistema. De fato, tais personagens não poderiam mais experimentar a vivência mítica tal como seus antepassados. A presença do mito nestas literaturas é marcada pela “impossibilidade de sua plenitude.” (2005) Para o autor, tal discrepância se deve ao fato de que a situação de tais comunidades é só parcialmente comparável à situação da Europa pré-capitalista, porque lá se constituiu uma classe que promoveu esta modernização – a burguesia – e que aqui se formou tardiamente e em paralelo à industrialização imposta pelos grandes centros europeus.

O mito de Fausto está em *SB* marcado pela ausência – de pacto, de Mefisto, de modernização efetiva, de prazeres, de sucesso, de conclusão ou final – como dilema, enfim, sem solução. A matéria local absorveu e transformou a herança mítica arquetípica, presentificada na narrativa não apenas pelo dilema fáustico ali implícito, como por símbolos ocidentais – como a coruja, a igreja e o diabo – e a subverteu, adaptando-a à matéria local e à tradição do romance latino-americano. Percebemos aí tanto a dependência literária das matrizes européias quanto a autonomia da literatura

brasileira, tanto a transformação quanto a superação dos paradigmas literários ocidentais, tanto a ruptura quanto a continuidade deles; é o local revelando-se pelo universal e o universal engendrando o local.

Neste ponto chamamos a abordagem de Jameson (1992) para quem, sustentado pela teoria do mito de Northrop Frye (1957), o romance é uma forma mais fraca do mito. Para Jameson, toda literatura é permeada pelo que ele chama de “inconsciente político, uma mediação simbólica sobre o destino da comunidade” (JAMESON, 2005, p. 64), que substituiu o anterior *pensée sauvage* político, patente nas literaturas orais européias. No limite, entendemos que Frye aponta para reificação do mito na literatura moderna, o que Frye chama de mito invertido, ou mito de cabeça para baixo. Este mito encena não o triunfo de um herói invencível, mas a ironia inerente ao homem moderno, sem perspectivas e sem poderes absolutos. (1957, p. 40)

Para Jameson, a vantagem da teoria do mito de Frye é a de ser baseada na questão da comunidade e o maior empecilho contra outras teorias do mito é o pressuposto de que há uma continuidade ininterrupta entre as comunidades primitivas e a sociedade moderna. Para o marxismo, pelo contrário, esta ruptura é radical e deve ser sublinhada a fim de se compreender como o capitalismo moderno assimilou ou extinguiu as formas de relações sociais anteriores, tornando suas manifestações culturais, entre elas o mito, tão inacessíveis ao leitor como uma língua morta.

Com efeito, a aderência do mito ocidental em literatura periférica é marcada pela ausência, não só no caso de *São Bernardo*, como de outros heróis fáusticos latino-americanos pertencentes ao chamado “super-regionalismo” (CANDIDO, 2002), terceira etapa do regionalismo na América Latina. O super-regionalismo retoma as fontes míticas primogênicas dos países latino-americanos e assim se afasta do *manejo dos mitos*, em voga nas literaturas metropolitanas, criando uma nova relação entre a matéria ficcional e o modelo estrangeiro, chamada por Rama (1987) de “pensar mítico”.

Em comum entre os heróis fáusticos de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e de *Cem anos de solidão*, de García Márquez, observa-se a *não-contemporaneidade* (MORETTI, 1996) manifesta nas obras, calcada na vivência de uma temporalidade dupla – arcaica e moderna – engendradora nestas narrativas. Em cada uma das obras referidas as personagens estão presas dentro de um universo mítico fechado e de um sistema temporal circular. Esta estrutura espaço-

temporal simula na literatura a História da América Latina, que não avança, deixando estas populações eternamente à espera do cumprimento de uma promessa falaz, de atualização dos países latino-americanos com o Mundo Moderno.

Na obra de Graciliano já ganhava contornos a “consciência dilacerada do atraso”, que Candido (2002) nota principalmente nos romances super-regionalistas. Estas obras distinguem-se do romance regionalista de 30, além da sucessão da “consciência catastrófica do atraso”, patente nas obras do “regionalismo problemático”, por um extremo apuro lingüístico, que exacerba a representação da oralidade, além do uso do monólogo interior, da elipse, de elementos do absurdo e da mitologia indígena (CANDIDO, 1997). Todas estas inovações previam a oposição aos modelos metropolitanos realistas e podem, em grau diferenciado, serem apontadas nas obras de Graciliano Ramos.

Mas, como pergunta Bastos (2005), do regionalismo crítico ao super-regionalismo há superação ou transformação? Para Rama (1987), em certos aspectos o romance super-regionalista superou a condição de dependência da metrópole ao retornar às fontes da mitologia indígena primitiva das regiões – que nestas narrativas adquiriram universalidade –, e ao garantir à personagem marginalizada um *locus* de enunciação. Se prevalece a idéia de superação, ela significou um avanço para as populações marginalizadas, ou uma correspondência ao inverso, posto que a situação de exclusão delas de fato se agravou? Se prevalece, pelo contrário, a idéia de transformação, afirma Bastos, a comparação estética que se encontra nas obras destes autores “não representa ruptura com o horizonte realista, se não um novo estágio de uma história secular de grande duração.” (p.132).

De fato, do regionalismo problemático ao super-regionalismo houve uma grande mudança quanto à maneira de narrar e de colocar-se frente ao mundo narrado, mas os elementos do absurdo não se opõem à proposta do realismo; nestes romances o absurdo não é o oposto do real, mas o exacerbamento do real, porque encena o caráter obscuro e fantasmagórico do processo modernizador na América Latina.

A literatura em nação periférica está, em nossa hipótese, relacionada à posição ambígua do próprio escritor periférico que lança mão de recursos estéticos refinados, plasmados pelo processo de acumulação do sistema literário brasileiro e consolidados à região periférica. A violência do processo de modernização, especialmente no nordeste

do Brasil, a periferia da periferia, está, portanto, alinhada pela sua ambigüidade e dissimulação, ao gesto estético do escritor Graciliano Ramos que, acreditamos, encena sua própria escrita na atitude ambígua do narrador Paulo Honório².

No mundo de Paulo Honório, assim como no mundo de *Fausto*, de Goethe, os valores do mundo arcaico em confronto com a força avassaladora da modernização devem ser superados para que se instaurem os novos contornos das relações modernas. Entretanto, em região periférica, tal superação não ocorre e os elementos do mundo arcaico pairam sobre o empenho modernizador do narrador, assombrando-o, como no caso do pio da coruja, várias vezes referidas pelo narrador como um tipo de prolepse, em relação ao Paulo Honório narrado, e analepse, em relação ao Paulo Honório narrador. Para nós este chamado agourento, que incita Paulo Honório a escrever suas memórias, é uma verdadeira metonímia da reificação do mundo de *SB*. Ele anuncia que a modernização se processa não pela superação do atraso, mas, ao contrário, pela sua permanência contraditória e necessária a esta mesma modernização.

Como metonímia, o pio da coruja parece ser a causa da angústia do herói, embora seja o efeito de sua trajetória modernizadora e reificadora, que deixou em escombros os universos arcaicos antes vigentes, como o de seu Ribeiro e o de Mendonça, entretanto sem os excluir e sem promover uma verdadeira superação da condição de atraso. Este chamado está fora e está dentro do mundo da narrativa. Está fora porque aponta para a cultura popular nordestina e para a tradição de superstições ocidental, e está dentro porque, como índice, é parte mesmo daquilo que indicia.

É na condição dilemática de uma personagem como Paulo Honório, originário de uma estrutura social arcaica, do século XIX, mas que almeja estar à altura da Modernidade dos grandes centros modernizadores do capitalismo do século XX, que se representa a vivência do que a crítica chama de “temporalidade dupla” em *SB*, o modo pelo qual a população latino-americana pode experimentar a Modernidade, apesar de continuar agrilhoadada por estruturas arcaicas de produção. Paulo Honório é uma personagem contraditória como a História do Brasil. O projeto modernizador em região periférica apóia-se na manutenção das estruturas arcaicas de trabalho com o falso

² Para Brunacci (2005), “quando o escritor tem que lidar com a ambivalência da literatura como instrumento de dominação e como espaço que permite a manifestação das vozes reprimidas nesse processo, os dilemas da representação, então, adquirem dimensão de aporia, em homologia com os dilemas das personagens representadas no texto. Quando, nessa situação, o escritor problematiza o ato de escrever e questiona a sua condição de escritor, torna-se também personagem de sua literatura.” (p. 88)

objetivo de estender os benefícios da Modernização para todos os segmentos sociais e o objetivo verdadeiro de aumentar e preservar os privilégios das elites latino-americanas e estrangeiras que forçaram a entrada do capitalismo moderno na América Latina. O herói fáustico, na periferia do capitalismo, é um herói arcaico arrebatado pela volúpia da Modernidade ou, ao mesmo tempo, um herói moderno prisioneiro do mundo arcaico.

De fato, Paulo Honório mantém valores indiscutivelmente arcaicos, como o apreço ao violento código do sertão, a submissão da mulher ao homem, a dominação pela força, o gosto pela vida no campo e o horror à vida citadina, entretanto é um partidário do progresso, como demonstra sua resolução de modernização da fazenda São Bernardo e sua aderência aos manuais de economia rural estrangeiros. De outro modo: Paulo Honório é uma representação do dilema fáustico no Brasil dos anos 30, momento de expectativa de superação do atraso através da revolução e da modernização; superação esta que não se confirmará como também Paulo Honório não será capaz de acompanhar o projeto de modernização do país. A personagem figura uma perspectiva de superação da condição colonial que se frustra no continente.

Em paralelo a esta estrutura social e histórica, segundo Benjamin Abdala (2004), Paulo Honório é uma personagem cindida em eu narrador e eu-narrado. Paulo Honório realmente apresenta uma mudança significativa de percepção da realidade ao final do romance, como eu-narrador, mas ao começo da narrativa, quando já vivenciou os fatos que narrará, comporta-se como se a sua tragédia não fosse presente e inexorável, o que faz dela uma personagem, ao mesmo tempo, efetiva e aparentemente cindida. De acordo com nossa leitura, a cisão do narrador corresponde às perspectivas do Fomentador e do Amador fáusticos. O herói é dividido como é o homem moderno, porque nele agitam-se proposições antagônicas: a humanização e a reificação; a perspectiva de Fausto no primeiro volume, que busca um lugar relevante na História e que pretende se reconhecer nesta História, e a sua perspectiva persuasiva no segundo volume que, com a ajuda de Mefisto, dispõe das pessoas como instrumentos para obtenção dos propósitos modernizadores.

A conduta de Paulo Honório revela uma personagem ambígua e dissimulada, como o processo modernizador de que é, ao mesmo tempo, agente e vítima. O dilema fáustico evocado no texto de *SB*, conforme evidenciado pelos críticos da obra de Graciliano Ramos, pode ser tomado como síntese da relação entre a forma dissimulada

do foco narrativo em *SB* e a realidade histórica ambígua que ali é encenada por meio das relações de trabalho na fazenda São Bernardo. O dilema fáustico, como formulação estética do processo de Modernização tardia na Alemanha do século XVIII, ganha em *SB* contornos particulares e locais que se relacionam estreitamente com as condições subdesenvolvidas da nação e com o refinamento estético da narrativa no Brasil. Interessa-nos, sobretudo, a abordagem do dilema fáustico em *SB* como índice do processo de reificação resultante da Modernização tardia no Brasil e, ainda, como evidência da reificação da própria literatura.

Neste sentido, a cisão apontada pela crítica sobre o narrador de *SB* é ao mesmo tempo aparente e efetiva como o próprio processo modernizador da América Latina. Por um lado é aparente porque Paulo Honório narrador escamoteia a experiência do Paulo Honório narrado, sobretudo nos dois primeiros capítulos, narrados no presente da enunciação e também porque mesmo dentro da esfera do eu-narrador existe uma cisão, manifesta na postura dilemática entre o eu-narrador dos capítulos iniciais e o do final. Por outro lado tal cisão é efetiva, posto ser confirmada por índices textuais nos demais capítulos do presente da enunciação, mormente o capítulo XIX e fragmentos dos capítulos finais, que evidenciam a perda do controle da narrativa pelo protagonista-escritor.

A cisão, a um só tempo, aparente e patente do narrador, é uma “solução imaginária” (JAMESON, 1992) para a representação do jogo de aparências da Modernidade entrando na periferia (da periferia) do capitalismo. Nessa oscilação do narrador se dá a representação salientada pela crítica – Restrepo (1996), Leitão (1992) – do dilema fáustico do narrador personagem, aprisionado pelas formas arcaicas e modernas em tensão na vida social e na literatura.

Nesse quadro, observamos que certos índices terríficos, como o pio da coruja, são recorrentes em *SB* e em outras obras do autor. Estas referências do absurdo a princípio destacam-se do realismo intrínseco à obra de Graciliano e assombram as personagens, configurando um processo que faz referência ao fetichismo da mercadoria, modo de permanência fantasmagoral dos antigos modos de produção no contexto do moderno capitalismo. Tais índices são manifestações da reificação a que foram submetidas as personagens. Alguns deles repetem-se em várias obras do autor, de maneira a desvelar uma intenção do escritor, feito aí personagem, em fazê-los

evidentes, apesar de serem praticamente ignorados pela crítica. Entretanto, este não é o caso do renitente pio da coruja, que não poderia mesmo passar despercebido, visto sua ostensiva recorrência em *SB*, o contexto ficcional em que é referido pelo narrador – sempre incitando as suas tentativas de escritura – e o manifesto incômodo que provoca em Paulo Honório.

A fim de comprovarmos nossa hipótese, neste trabalho a obra de Graciliano Ramos será abordada a partir dos pares dialéticos que, formulados por Antonio Candido, melhor conduzem a análise do conflito modernizador característico dos países colonizados: progresso/atraso; universal/ particular; arcaico/ moderno; periferia/ centro. Os países latino-americanos vivem duas temporalidades, segundo Bastos (2005), como forma de pertencer ao moderno capitalismo. O atraso, neste caso, não é oposto ao progresso, mas inerente a ele na América Latina. (BASTOS, 2005) Tal conflito modernizador é presente em *SB*, na cindida e dilemática personagem Paulo Honório, sobressaltada por índices fantasmagóricos de um passado que não se conclui e de um futuro que não chega.

Na primeira parte – *O dilema fáustico* – cotejaremos o enredo fáustico e o de *SB* com o propósito de ressaltar o modo pelo qual este mito ocidental comporta-se, na perspectiva da continuidade/descontinuidade, ao entrar em contato com as literaturas periféricas. Para tanto, começaremos pelo levantamento da questão do tempo moderno, encenado na tradição ocidental, desde o século XVI, quando surgiu a personagem lendária que deu origem ao mito até a obra *Dr. Fausto* de Thomas Mann, em 1947, para em seguida comparar com obras da tradição latino-americana, como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, *Cem Anos de Solidão*, de Garcia Márquez e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, obras consideradas pela crítica super-regionalistas.

Segundo Candido, no super-regionalismo predomina a “consciência dilacerada do atraso” (CANDIDO, 1997) que para nós está presente de forma antecipada na obra de Graciliano. As referidas obras também representam a questão da modernização imposta e enganosa na periferia do capitalismo, são também narrativas da modernização, como demonstraremos com base nas obras críticas de Franco Moretti (1996), de Willi Bolle (2004), e de Hermenegildo Bastos (2005). Em comum entre as críticas destes autores está a constatação de que os referidos romances representam a violência modernizadora entrando na periferia do capitalismo.

Investigaremos a conduta de Paulo Honório baseada na análise de Berman sobre a obra de Goethe. Infere-se que o enredo básico desta obra pode ser apontada em *SB* nas posturas de Paulo Honório reificador – ou Fomentador – e Paulo Honório problemático – ou Amador. Na primeira parte do romance, o herói segue reificando os mundos arcaicos que compõem a fazenda São Bernardo, encarnando tanto o espírito modernizador fáustico quanto o empenho sedutor de Mefisto e, na segunda parte, quando o discurso do narrador ganha tons de confissão (LAFETÁ, 2004) o herói sofre os efeitos de uma vida de reificação que o leva a destruir o seu amor, identificando-se então com a postura de Fausto na primeira parte da obra de Goethe, de Amador.

Pretendemos comprovar que a tradição local adapta-se e contrapõe-se à tradição estrangeira, tornando-a também sua, através da análise dos dados históricos da América Latina – os pactos firmados entre as elites, estrangeiras e locais, e os governos periféricos – do processo modernizador aparente, mas efetivo, deste continente e da comparação dos enredos fáusticos destas obras. Nossa intenção é a de assinalar em *SB* o desmascaramento da ilusão de progresso, até hoje vigente, e dar a ver o conflito modernizador ainda presente e mantido pela ideologia.

A valorização dos índices de fantasmagoria aponta para a consciência dilacerada do atraso, presente em vários dos livros de Graciliano Ramos, como demonstraremos na última seção da Segunda Parte. Nesta parte serão investigados estes índices fantasmagóricos da reificação em *SB*, como o pio da coruja, sua recorrência em proferir a palavra diabo, a sua identificação com Casimiro Lopes, a deformidade de sua aparência, com destaque para preocupação com as suas mãos.

Este último índice é recorrente em outras obras do autor, como em *Angústia* e *Memórias do cárcere*. Os olhos do gato em *Angústia* têm função metonímica mais evidente do que o pio da coruja em *SB*, sempre a denunciar a Luís da Silva as conseqüências de suas ações, como também certas seqüências narrativas que o atormentam durante todo o romance; as cenas de afogamento e enforcamento encenam seu estrangulamento social. A imagem angustiante do relógio que não anda, em *SB* e em *Insônia*, imobiliza os protagonistas no tempo e no espaço. A pergunta sem interrogação – “sim ou não” – que está em *Angústia* e em *Insônia*, será investigada.

O protagonista Paulo Honório apresenta duas máscaras evidentes e em tensão dialética correspondentes a dois momentos, que coincidem com a modulação do seu

discurso. Do narrador trataremos na segunda parte: *A cisão fáustica do narrador de São Bernardo*. Para Abdala (2004), estas duas máscaras podem ser sintetizadas pelo par Paulo Honório reificador ou narrado, correspondente ao tempo do enunciado ou tempo das memórias da personagem, que possui uma ‘voz reificante’, e o Paulo Honório problemático, que possui uma ‘voz solidária’, correspondente ao tempo da enunciação ou o presente da narrativa, capaz de escrever um romance como *SB*. As características do herói na primeira parte do romance compõem a personalidade do Paulo Honório “narrado”, e o novo Paulo Honório que conta a história do primeiro, “articula o romance com consciência crítica relacionando esta última ao modo de produção que seria capaz de organizar um romance.” (2004, p. 152) Esta cisão, percebe-se, determina a ambigüidade do herói de *SB*, ao mesmo tempo dissimulado como eu-narrado e que sofre certo desmascaramento de sua condição autoritária, como eu-narrador.

Pretendemos salientar a crise do narrador moderno, ou da crise a objetividade épica, que é apontada primeiro por Benjamin (1996) e depois por Adorno (2003), e da qual inferimos que o “eu-narrador” – ou a personagem no momento da enunciação – de *SB* ratificar; e da tradição local, levantaremos as estratégias de manipulação dos narradores dissimulados de Machado de Assis, sobretudo a partir da obra de Schwarz (2000), cuja continuidade o “eu-narrado” – ou a personagem no contexto do enunciado – do romance nos parece confirmar. Como veremos, afóra os enredos amorosos e a estrutura narrativa dos romances *SB* e *Dom Casmurro* terem particularidades afins evidentes, o narrador de *SB* é ‘intruso’, como os narradores de Machado de Assis, na medida em que acerba o uso da função fática do narrador ao ponto do nível extradiegético, da enunciação, intervir no nível diegético, do enunciado. (GENETTE, 1972)

Quanto mais o narrador intercede na narração mais ele desmascara sua função narrativa e chama a atenção para o *locus* de enunciação. Este caráter interventor do narrador de *SB* o aproxima do narrador moderno ocidental que abdica da proposta de neutralidade do narrador realista e da sua pretensão de simular um mundo, uma totalidade. Com efeito, a mistura de paradigmas ficcionais realistas e modernos condensa a qualidade emblemática do processo modernizador da América Latina, que alia elementos arcaicos e modernos na sua gestão.

Enfim, na perspectiva de que o processo modernizador e o processo de escrita que o formula esteticamente resultam em formas demonizadas, se o processo de

modernização tardia é nefasto, pois se baseia em um cálculo perverso de progresso e desenvolvimento como fantasmagoria do atraso, também o processo de escrita, para ser realista, no sentido que representa a dinâmica profunda da organização social periférica, também deve representar esta aporia. A literatura produzida nestas condições, marcadas pela ambigüidade da história, é uma literatura também nefasta, no sentido em que encena a si mesma, como trabalho estético, a violência do fracasso calculado da modernização periférica que só assim pode alcançar o sucesso de seu objetivo, isto é, pela inserção dissimulada da periferia em uma modernização que é, na verdade, ficcional e fantasmagórica. Esta resolução estética configura, enfim, a condição do “escritor como personagem” (BASTOS, 1998), produtor de uma literatura endemoniada, porque engendrada pela mesma contradição que se manifesta na realidade objetiva e porque também ele é portador de uma experiência que só confessa por meio da resolução demonizada da obra literária.

Enfim, voltamos para o protagonista de *SB*, a representar o dilema fáustico na Literatura Brasileira, indicando o conflito modernizador que aprisiona o homem na periferia do capitalismo moderno. Este homem está imobilizado, entre a busca pelo tempo moderno e a sua condição de atraso em relação aos grandes centros, entre a reificação e a humanização, entre a perspectiva de Fausto Fomentador, agente da modernidade, e de Fausto Amador – ainda preso ao seu mundo de infância. Estas duas posturas de Fausto para nós relacionam-se com Paulo Honório reificador – o eu-narrado e o eu narrador dos primeiros capítulos –, e Paulo Honório problemático, dos capítulos XIX e final, da enunciação.

I Parte

O dilema fáustico

*Não penso em alegrias, já to disse
Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante
gozo,
Ao fértil dissabor como ao ódio amoroso.
Meu peito, da ânsia do saber curado,
A dor nenhuma fugirá do mundo,
E o que a toda a humanidade é doado,
Quero gozar no próprio Eu, a fundo,
Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,
E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio
Ser,
E, com ela, afinal, também eu perecer.
(GOETHE, 2002, p. 85)*

1.1. Narrativas da Modernização

O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:

- Madalena!

A voz de Madalena continua a cariciar-me. Que diz ela? Pede-me naturalmente que mande dinheiro a mestre Caetano. Isto me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo. Loucura estar uma pessoa ao mesmo tempo zangada e tranqüila. Mas estou assim. Irritado contra quem? Contra mestre Caetano. Não obstante ele ter morrido, acho bom que vá trabalhar. Mandrião!

A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos.

Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.

Agora seu Ribeiro está conversando com d. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que a casa está quase deserta.

- Casimiro!

Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele, com o chapéu de couro de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota.

Agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis: encolerizo-me e entorneço-me; bato na mesa e tenho vontade de chorar.

Aparentemente estou sossegado: as mãos continuam cruzadas sobre a toalha e os dedos parecem de pedra. Entretanto ameaço Madalena com o punho. Esquisito.

Distingo no ramerrão da fazenda as mais insignificantes minudências. Maria das dores, na cozinha, dá lições ao papagaio. Tubarão rosna acolá no jardim. O gado muge no estábulo.

O salão fica longe: para irmos lá temos de atravessar um corredor comprido.

Apesar disso a palestra de seu ribeiro e d. Glória é bastante clara. A dificuldade seria reproduzir o que eles dizem. É preciso admitir que estão conversando sem palavras.

Padilha assobia no alpendre. Onde andará Padilha?

Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos. O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos. Absurdo.

Há um grande silêncio. Estamos em julho. O nordeste não sopra e os sapos dormem. Quanto às corujas, Marciano subiu ao forro da igreja e acabou com elas a pau. E foram tapados os buracos dos grilos.

Repito que tudo isso continua a azucrinar-me.

O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me. (RAMOS, 1995, p. 102)

Esta longa seqüência de *SB* foi retirada do capítulo XIX. Ela refere-se ao tempo presente da enunciação, quando o leitor está diante de Paulo Honório, o narrador. Este capítulo marca uma ruptura no romance que, atravessado pela auto-ironia do narrador³, adquire caráter de confissão neste trecho. Paulo Honório relata o que parece ser um pesadelo, mas não está certo de que esteja dormindo. É noite e ele está só, sentado à mesa, em São Bernardo. Madalena já morreu. Já deixaram a fazenda seu Ribeiro, Padilha e d. Glória. O leitor ainda não sabe de tudo isso. A ausência deles, bem como outros indícios deste capítulo proléptico, antecipa a solidão e o abandono final do protagonista.

No capítulo XIX Paulo Honório pela primeira vez parece impotente. Todos os sonhos de poder e de posse que perseguiu durante a vida ele vê agora perdidos. Ele tenta levantar-se para dar corda ao relógio, que parou, mas não é capaz. Paulo Honório não consegue mover-se. O leitor mal o reconhece neste estado de inércia. Esta postura é completamente oposta à de Paulo Honório do tempo do enunciado – um homem ativo e determinado, um homem *de ação*.

1. Veremos detidamente esta cisão na segunda parte do presente trabalho.

Voltaremos à seqüência em seguida. Por hora, a partir deste fragmento, provocaremos a comparação de *SB* com um conjunto de *narrativas da modernização*. Nesta seção, cotejaremos o romance com algumas obras das literaturas matrizes e, na seção intitulada “Do Regionalismo Crítico ao Super-Regionalismo”, com romances latino-americanos. Nossa intenção é investigar e contrapor a configuração do dilema fáustico nas literaturas centrais e o modo como adere às literaturas periféricas. Começaremos por uma das maiores obras da Literatura Ocidental com a qual inferimos que o romance *SB* guarda ilações pertinentes ao andamento deste trabalho. Esta obra é *Fausto*⁴, de Goethe.

Na primeira cena em que aparece, Fausto também está só em seu escritório, no meio da noite, refletindo sobre a sua vida. Como o herói de *SB*, ele é um homem de cerca de cinquenta anos. Fausto é um médico bem sucedido, ele domina o conhecimento racional de seu tempo, ou seja, da Alemanha do século XVIII. Porém é insatisfeito, lateja nele uma profunda *inconformidade*. Fausto percebe que todo o conhecimento que desenvolveu e acumulou durante sua vida não é suficiente para transformar o mundo ao seu redor e sofre com suas limitações intelectuais. Neste início de *Fausto*, o herói está prestes a suicidar-se:

Oh, nunca mais, argênteo luar,
Me contemplasses o penar!
Quanta vez, a esta mesa aqui,
Alta noite, esperei por ti!
Então, por sobre o entulho antigo
Surgias, taciturno amigo!
Ah! se eu pudesse, em flóreo prado,
Vaguear em teu fulgor prateado,
Flutuar com gênios sobre fontes,
Tecer na semiluz dos montes,
Livre de todo saber falho,
Sorar, em banho teu, de orvalho!

⁴ Trabalhamos com a tradução feita por Jenny Klabin Segall, da editora Itatiaia, 5ª edição, 2002.

Céus! prende-me ainda este antro vil?
Maldito, abafador covil,
Em que mesmo a celeste luz
Por vidros foscos se introduz!
Opresso pela livralhada,
Que as traças roem, que cobre a poeira,

Que se amontoa, embolorada,
Do assoalho à abóboda cimeira;
Cercado de um resíduo imundo,
De vidros, latas, de antiquilhas,
Cheios de trastes e miuçalhas –
Isto é teu mundo! Chama-se a isto um mundo!

E inda não vês por que, em teu seio,
O coração se te comprime?
Por que um inexplicado anseio
Da vida a flama em ti reprime?
De crânios cerca-te a impureza,
De ossadas de homens e animais (GOETHE, 2002, p. 42)

Há um nítido contraste entre a primeira e as demais estrofes citadas. Na primeira, Fausto dá forma aos seus sonhos de liberdade e de saber e, nas demais, descobre-se prisioneiro do ‘mundo pequeno’, segundo Moretti, o seu mundo de infância. Fausto começa por despedir-se da lua, sua companheira de tantas horas, quando debruçado sobre livros buscava o conhecimento. Quisera Fausto, em seu sonho de liberdade, voar acima de seu cárcere, à luz da lua planar com espíritos. Na primeira estrofe, Fausto afirma sua expectativa de fazer parte de um mundo que não lhe está disponível. Sua aspiração por espaços infinitos reflete a sua profunda necessidade de libertar-se da *angústia do saber*, que o oprime.

Fausto, entretanto, percebe-se encarcerado em um mundo necrófago, de ossadas e esqueletos. Nele, os vermes são protagonistas da destruição de livros e de

móveis ancestrais. Ele sente-se angustiado neste mundo arcaico de seus avós, um mundo que, para Fausto assemelha-se a um covil. Fausto, no entanto, deseja alcançar o *Mundo das Idéias* para se libertar.

No ambiente de sombras em que vive, a luz da lua penetra turva, mal iluminando a sua vida que agora perde o sentido. Fausto está agrilhado a um mundo fanstasmal, impossibilitado de participar do universo que ele intui existir acima dele, mas que ainda lhe escapa. A imobilidade espacial de Fausto, segundo nossa leitura, encena a sua estagnação no tempo e o seu desejo de entrar em sintonia com o Mundo Moderno de que seu país encontrava-se à margem.

Na continuidade da seqüência, Fausto ouve uma cantiga de sua infância, que o entenece e o leva para fora de casa, adiando o projeto de suicídio. Apesar de seu apego pelo seu próprio mundo infantil, um mundo ainda feudal, a insatisfação de Fausto deve-se a sua necessidade de participar do processo modernizador que já estava em curso na Inglaterra e na França, mas que ainda passava ao largo da Alemanha. Seu descontentamento é fruto do descompasso tecnológico do seu país em relação aos grandes centros europeus. Como ele dirá mais tarde a Mefisto, “Nos turbilhões do sensual fermento/ Se aplaque das paixões o ígneo tumulto! (..)/ Saciemo-nos no efêmero momento,/ No giro rápido do evento! (...)/ Patenteia-se o homem na incessante ação.” (GOETHE, 2002, p. 84)

De fato, a Renascença promoveu tal fecundidade nas Ciências, nas Artes e na Filosofia que demandou uma nova geração de especialistas nestas áreas e, em conseqüência, uma nova divisão do trabalho na Europa. Entretanto, o conhecimento produzido por esta geração de intelectuais europeus continuou por muito tempo inacessível aos países considerados periféricos, como era o caso da Alemanha do século XVIII. Como intelectual concatenado com as mudanças em curso na Europa ‘central’ e vivendo em um país à margem destas transformações, Fausto está pendente entre dois mundos: o feudal da sua infância, e moderno, de seus sonhos de desenvolvimento. Como observa Berman:

Fausto participa (e ajuda a criar) uma cultura que abriu uma amplitude e profundidade de desejos e sonhos humanos que se situam muito além das fronteiras clássicas e medievais. Ao mesmo tempo, ele está inserido numa

sociedade fechada e estagnada, ainda incrustada em formas sociais típicas do feudalismo e da Idade Média: formas com a orientação especializadora, que impede o seu desenvolvimento, bem como o de suas idéias. Como portador de uma cultura dinâmica em uma sociedade estagnada, ele está dividido entre vida interior e vida exterior. (BERMAN, 2005, p. 49)

Segundo Franco Moretti, realmente a Alemanha é a terra clássica do *não-sincronismo* (MORETTI, 1996). Com efeito, até a Segunda Guerra Mundial o país estava vinculado a uma posição de semi-periferia dentro do sistema-mundo capitalista, onde o *desenvolvimento combinado* prevalecia: “All (...) sites of combined development: where historically non-homogeneous social and symbolic forms, often originating in quite disparate places, coexist in a confined space.”⁵ (p. 50)

Os problemas do Dr. Fausto, de Goethe, revelam tensões que marcaram a Europa na passagem do século XVIII para o XIX, sobretudo a entrada da Modernidade em uma Alemanha ainda em muitos aspectos medieval. Marshal Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2005), desenvolve a partir deste aforismo retirado do *Manifesto Comunista*, uma análise das características que distinguem o capitalismo moderno das formas anteriores de produção para o mercado. Ele se diferencia, especialmente, por uma constante e intensa revolução dos meios de produção, provocada pela obsolescência programada – o imperativo do moderno capitalismo em aniquilar mundos e erigir outros no lugar daqueles destruídos, sucessivamente. Esta demanda leva a uma constante e violenta competição e inovação das técnicas de produção.

Para Moretti, existiam muitos mundos feudais e independentes na Alemanha do século XVIII e o poema de Goethe conta a história de como a independência destes mundos foi perdida com a entrada na Alemanha do moderno capitalismo. O Fausto de Goethe veio de um dos vilarejos feudais que compunham a Alemanha medieval, com os quais ainda se identifica, mas anseia profundamente por participar da construção de um mundo moderno. Esta condição conflituosa de Fausto é o que chamamos de *dilema fáustico* (BERMAN, 2005). Tal dilema marcará muitas obras da literatura ocidental

⁵ “Todos (...) locais de desenvolvimento combinado: onde formas simbólicas e sociais historicamente não homogêneas, freqüentemente originadas em lugares diferentes, coexistem em um espaço confinado”. (tradução livre nossa)

cujas personagens vivem a entrada do capitalismo moderno em países periféricos ao sistema.

Em *Fausto*, no primeiro volume, o presente ainda é calcado no passado feudal de forma a estabelecer uma *não contemporaneidade* dentro do país e em relação à Modernidade da Europa ‘desenvolvida’: “the fact that many individuals, albeit living in the same period, from the cultural or political viewpoint belong to different epochs.”⁶ (MORETTI, 1996, p. 41) No entanto, para Moretti há uma profunda diferença entre o primeiro e o segundo volumes de *Fausto*. O mote central do primeiro é amor trágico de Fausto e Gretchen e o segundo versa sobre o processo modernizador na Europa. Para Moretti, se no primeiro volume Fausto é um *sedutor de donzelas*, no segundo torna-se um *sedutor econômico*.

De fato, a obra inverte o conteúdo cristão das versões anteriores do mito. A angústia de Fausto é evidente no começo da obra, quando o herói ainda não está inserido na construção de um mundo moderno, e não no final de sua vida, como nos Faustos de Marlowe e do *Faustbuch*, que temem a hora em que acertarão as contas com o *Maligno*.

Na primeira parte, o idílio entre Fausto e Gretchen desencadeia uma série de mortes. Ela envenena a mãe acidentalmente, seu irmão é morto por Fausto, Gretchen mata o filho. A seqüência de mortes culmina com a sua própria, que parece sacrificial. Gretchen encarna o *Pharmakós* (FRYE, 1957, p. 362), ou bode expiatório, neste volume de *Fausto*. Ela morre para expiar a sua própria culpa e a culpa de Fausto. Segundo Restrepo (1993), deste modo Gretchen recupera a virtuosidade que perdeu ao envolver-se com Fausto, ao mesmo tempo em que defende os valores daqueles mundos feudais de que o herói se tornará implacável destruidor no segundo volume.

No primeiro volume, a postura de Gretchen é de defesa dos valores dos vilarejos feudais da Alemanha medieval. Estes mundos serão destruídos pelo empenho modernizador do herói. Nesta parte do poema, a destruição do mundo feudal é representada pelo sacrifício de Gretchen e, no segundo, pelo casal de idosos, Filemo e Baúcia, que se negam a colaborar com os planos modernizadores de Fausto e são mortos por Mefisto. Nos dois casos, Fausto não atua pessoalmente. Ele delega tanto a função quanto a responsabilidade destas ações a Mefisto, de forma que Fausto é um

⁶ “o fato de que muitos indivíduos, embora vivendo no mesmo período, terem pontos de vista cultural ou político concernentes a épocas diferentes”. (tradução livre nossa)

espectador de suas ações, principalmente no primeiro volume. Neste sentido, Fausto é um herói *não fáustico* nesta parte, o oposto do espírito fáustico das variações anteriores do mito, no qual Berman (2005) reconhece as atitudes apáticas e angustiadas do *Sonhador* e do *Amador*.

Este caráter pouco ativo de Fausto parece contraditório. No início do poema, o herói questiona o *Gênesis* bíblico. De acordo com a *Bíblia*, antes dos tempos remotos da criação houve o *Verbo*. Fausto pondera que antes haveria o *Pensamento*. Depois de refletir um pouco, retifica que, no início dos tempos, houve a *Força* e acaba por concluir: “Diz-me algo que tampouco nisso fico./ Do espírito me vale a direção, / E escrevo em paz: Era no início a Ação! (GOETHE, 2002, p. 68)

Segundo Moretti (1996), o discurso de Fausto levanta uma questão muito em voga entre os teólogos da época: a oposição entre o Deus judaico do *Velho Testamento*, um Deus pragmático e ativo, e o Deus cristão do *Novo Testamento*, que assiste passivo às ações humanas. As atitudes de Fausto no primeiro volume não confirmam sua aptidão para a ação. Para Moretti (1996, p. 85), esta é a maior invenção de Goethe: “a mechanism that allows readers to make mistakes”.⁷

No segundo volume, ao contrário, Fausto assume uma postura francamente empreendedora, que o aproxima da conduta do Deus do *Velho Testamento*, enérgico e autoritário. De fato, inclui-se entre as obras do herói nesta parte a criação de um país, a Holanda. Para Berman (2005), na segunda parte Fausto encarna o espírito de *Fomentador*, quando se torna um agente eficiente e audacioso da Modernização, sempre contando com a mediação de Mefisto. Confirmando agora o seu talento para a ação, que no contexto desta obra significa ação modernizadora, na última cena de *Fausto* aparece o que deve ser a primeira imagem de uma fábrica moderna em literatura. Para Moretti, nesta cena o despotismo da Primeira Revolução Industrial aparece como uma bênção. De acordo com o autor, o segundo volume é uma *epopéia moderna*, apesar da inadequação entre nome e adjetivo que encerra a expressão, porquanto Fausto, neste volume, é um herói com atitude épica, que segue destruindo mundos e construindo outros no lugar daqueles destruídos até o seu derradeiro instante de vida.

Com efeito, não há gênero épico sem herói e não há herói sem ação individual.

⁷ “um mecanismo que permite que os leitores cometam erros”. (tradução livre nossa)

Porém, em uma sociedade em que há um Estado centralizador, não seria possível criar a totalidade do mundo épico através do empenho individual. Fausto é um herói que empreende grandes feitos individualistas, contudo sem que estas ações simulem uma *totalidade*, como era possível nas epopéias clássicas. Na épica clássica, o herói dá forma a um mundo – uma totalidade – e se reconhece nele. Na épica moderna, contudo, a totalidade épica está irremediavelmente perdida. Para Moretti, a epopéia moderna é reacionária na medida em que, ao mesmo tempo, volta ao passado mítico e revoga a complexidade das modernas sociedades, a fim de restaurar o domínio do individual.

De acordo com o autor, a unidade das modernas epopéias, de que *Fausto* é o maior exemplo na literatura ocidental, não se deve a uma conclusão definitiva, mas à habilidade do autor em, consecutivamente, começar de novo, ao narrar a extinção e criação de mundos pelo empenho modernizador. Realmente, o movimento do Fausto goetheano de um mundo para outro no segundo volume é um signo de seu poder.

Para Moretti, nas epopéias modernas o mundo é aberto, sem conclusão. Um mundo unificado é necessariamente um mundo fechado, o que seria impensável nos tempos modernos, marcados pela efemeridade e pelo inacabamento. De modo a superar este paradoxo, Goethe optou, no segundo volume, por uma estrutura alegórica. Assim, a História na segunda parte não pode ser tomada literalmente; ela torna-se uma grande figura retórica em que se destaca o novo domínio mundial pelo Ocidente por meio da alegoria. Para o autor, a alegoria em *Fausto* é uma mensagem da Antigüidade, um eco das formas clássicas que na obra são retomadas e modificadas a fim de representar um mundo muito diverso do antigo, um mundo moderno; melhor dizendo, um mundo em processo de modernização e reificação. A alegoria em *Fausto* é uma forma de, por um lado, retornar ao passado mítico, posto que o presente não exista no gênero épico e, por outro, representar o domínio ascendente na Europa do Moderno Capitalismo. Segundo Moretti:

allegory is *the poetic figure of modernity*. And, more precisely, of *capitalist modernity*. (...) /Like the commodity, allegory humanizes things (making them move and speak), and it reifies human beings. In both cases, furthermore, an abstract reality (exchange value, allegorical meaning) subordinates and almost hides the concrete reality of use value and literal meaning. (1996, p. 78, grifos

do autor) ⁸

A grande distinção entre *Fausto* e as versões anteriores e posteriores do mito, de acordo com Moretti, é que o pacto firmado com Mefisto não visa à glória e à satisfação mundanas. A vida de prazeres e riquezas com a qual Mefisto acena em troca de sua alma não tenta Fausto. Como ele diz a Mefistófeles: “Não penso em alegrias, já to disse./ Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo” (GOETHE, 2002, p. 85). Fausto deseja entrar na veloz corrente do tempo, atuar em cada efêmero instante da construção de um mundo moderno.

Em conseqüência de seu *sonho de modernidade*, e ao contrário do que acontece com a grande maioria dos heróis fáusticos, Fausto é um vitorioso ao final de sua vida: ele não perde sua alma. Certo de que jamais ansiará pelo repouso, Fausto faz uma contraproposta ao demônio: Mefisto poderia levar a sua alma, desde que a encontrasse, nem que fosse por um instante, em estado de contemplação. Fausto não perde sua alma, já que nunca cede a esta tentação. Assim em *Fausto* não há propriamente um pacto com o demônio, mas uma seqüência de apostas – a primeira entre Deus e Mefisto pela alma de Fausto e a segunda entre Mefisto e Fausto. Mefisto perde as duas. Ele é o grande derrotado de *Fausto*:

MEFISTÓFELES

De tais bens posso dar-te a escolha,
E põe-me o encargo a fácil prova.
Mas, caro amigo, o tempo ainda virá
De em calma saboreares o prazer.

FAUSTO

Se eu me estirar jamais num leito de lazer
Acabe-se comigo, já!
Se me lograres com deleite

⁸ “a alegoria é a figura poética da modernidade. E, mais precisamente, da modernidade capitalista. Como a mercadoria, a alegoria humaniza as coisas (fazendo-as se mover e falar), e reifica os seres humanos. Nos dois casos, além disso, uma realidade abstrata (valor de troca, o sentido alegórico) subordina e quase esconde a realidade concreta do valor de uso e o sentido literal”. (tradução livre nossa)

E adulação falsa e sonora,
Para que o próprio Eu preze e aceite,
Seja-me aquela a última hora!
Aposto! e tu?

MEFISTÓFELES. Topo! (GOETHE, 2002, p. 83)

O *tempo*, na obra de Goethe, tem acento diverso do que em outras obras fáusticas. Enquanto Fausto anseia pelo tempo moderno, vertiginoso, a maioria dos heróis fáusticos, ao contrário, temem o esgotamento de seu tempo na Terra, quando se aproxima o momento em que as suas almas serão engolidas pelas ‘trevas do inferno’. Estes Faustos desejam que o tempo pare. Este é o caso desde *Faustbuch* (1588); do Fausto de Marlowe (1589); do Dorian Gray, de Oscar Wilde (1881); do Adrien, de Thomas Mann (1944), todos heróis fáusticos. Tal constatação leva-nos a outras constantes das narrativas fáusticas – a evolução do herói que muda de atitude e arrepende-se do pacto, com a proximidade do acerto com Mefisto – o que não é o caso do Fausto goethiano –, bem como o apelo confessional que acompanha esta evolução e que geralmente marca o epílogo destas obras, como se dá em *SB*. De fato, a reflexão sobre o tempo que se esgota é um elemento indispensável em todas as versões do mito de Fausto. Mesmo no *Fausto* de Goethe, no qual o herói não teme o devir temporal:

E sem dó nem mora!
Se vier um dia em que ao momento
Disser: Oh, pára! és tão formoso!
Então pereço venturoso!
Repique o sino derradeiro,
A teu serviço ponhas fim,
Pare a hora então, caia o ponteiro,
O tempo acabe para mim! (GOETHE, 2002, p. 83)

Na peça de Christopher Marlowe, *The tragical history of Doctor Faustus*,⁹ o protagonista é um homem que não teme nem ao tempo, nem ao demônio. Dr. Fausto não hesita um instante em aceitar o pacto com o diabo. Ao final do seu prazo de vinte e quatro anos, no entanto, ele muda de postura e se aterroriza com sua danação iminente. A verdadeira natureza do conflito deste Fausto é o *devir*, que na Modernidade assume uma celeridade impensável para o homem medieval.

Por outro lado, o Fausto de Marlowe não compartilha com o de Goethe seu fascínio pela magia, nem é seduzido pela volatilidade do tempo. Como era comum na tradição das narrativas fáusticas, o herói tem aspirações individualistas e mundanas pelas quais ao final será punido exemplarmente, viabilizando o conteúdo cristão que era de praxe nas narrativas da Idade Média.

De fato, o arrependimento é comum à grande maioria dos heróis fáusticos e já em Marlowe a questão do esgotamento da cláusula temporal é central no mito de Fausto. Segundo Watt, (1997), “é Marlowe quem pela primeira vez dramatiza a força da danação do Fausto, o que ele faz ao apresentar a sua morte de forma direta.” (p. 53) Em seu último discurso, este Fausto também está paralisado no tempo e no espaço e da mesma forma é o relógio que atesta a sua condição. Como o Fausto goetheano na sua primeira cena, Dr. Fausto reclama de sua desdita à esfera celeste. Ele também gostaria de erguer-se aos céus, mas no seu caso para implorar a misericórdia divina:

Ah, Fausto!

Só te resta agora uma hora de vida,

E depois será a perdição eterna.

Parai, esferas do céu sempre em movimento,

Para que o tempo cesse e não chegue a meia noite.

Olho da bela natureza, ergue-te outra vez

E faz dia perpétuo: ou que esta hora seja

Um ano, um mês, uma semana, um dia,

Para que Fausto se arrependa e salve a alma.

O lente, lente currite noctis equi.

⁹ Trabalhamos com a tradução de João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira. Lisboa: Editorial Inquérito, 1987.

As estrelas movem-se, o tempo corre, o relógio há-de soar,
O demônio há-de vir e Fausto está perdido.
Oh! Vou erguer-me até Deus! Mas quem me puxa para baixo?
(MARLOWE, 1987, p. 89.)

Em *Doktor Faustus*¹⁰, de Thomas Mann, o músico dodecafônico Adrien Leverkühn faz um pacto com o demônio a fim de levar ao extremo o seu talento musical. O Dr. Fausto de Mann, como o de Marlowe, não tem a mesma sorte que o de Goethe. O músico Adrien morre enlouquecido pelo remorso e pelo medo, castigo imposto por seu procedimento fáustico. Certamente o destino deste herói fáustico seria distinto do de Goethe. Este autor vivia no século XVIII, quando o projeto modernizador ainda não vigorava de fato no país, contudo era uma promessa premente. Thomas Mann, por sua vez, já havia assistido às duas Grandes Guerras do século XX; neste momento a expectativa de emancipação e de progresso da Alemanha já fora contraposta pela sua inserção no fascismo de Hitler.

Em discurso semelhante ao seguinte de Paulo Honório: “a verdade é que nunca soube quais foram meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro” (RAMOS, 1995, p.39), o Fausto de Mann diz, em seu discurso final: “concluí a obra em meio ao homicídio e à luxúria, e pode ser que, graças à misericórdia, ainda chegue a tornar-se bom o que foi criado em maldade.” (MANN, 1997, p. 250)

De acordo com Jameson (1985), Thomas Mann baseou-se em filósofos e artistas alemães para a construção do caráter e do discurso de Adrien, principalmente Nietzsche. Realmente, em *Doktor Faustus*, o narrador Serenus trata de questões fundamentais da filosofia, da teologia e da música, das quais a Alemanha moderna é o berço por excelência. O fato de Adrien ser músico ilustra a proeminência desta arte na História alemã. Mann contou com Theodor Adorno, profundo conhecedor de música, para construir o caráter e o discurso de Adrien. E para fazer do herói um músico dodecafônico, um músico que promove uma ruptura na tradição musical alemã, Mann e Adorno se inspiraram no trabalho de Arnold Schoenberg, que criou este sistema atonal, que se baseia no livre emprego dos doze semitons da escala convencional.

¹⁰ Baseamos-nos na tradução feita por Herbert Caro, da editora Nova Fronteira, 1984.

Segundo Ian Watt (1997), na obra de 1944, Mann também se vale da alegoria para traçar um paralelo entre a trajetória de Adrien e a da Alemanha de Weimar, na sua passagem para o fascismo. Para o autor, a danação final de Adrien é uma alegoria do pacto do povo alemão com Hitler, que surgiu como salvador de um país arrasado e humilhado e depois se tornou sua maior e mais longa maldição. Para Jameson (1985, p. 35), em sua obra, Mann “quis enfatizar (...) a natureza da tragédia nos tempos modernos: a possessão do homem pelo determinismo histórico, o intolerável poder da história sobre a vida e sobre a criação artística, a qual não é livre para refletir aquilo contra o que reage.”

A temporalidade em *Doktor Faustus* relaciona-se ao pacto demoníaco do povo alemão com Hitler por uma Alemanha soberana e moderna. É tempo o que Mefisto oferece a Adrien em troca de sua alma, mas não qualquer espécie de tempo. Como ele mesmo explica ao herói, é o tempo *endiabrado* da Modernidade:

EU: - Então quereis vender-me tempo?

ELE: - Tempo? Unicamente algum tempo? Não, meu caro, não é só com este artigo que o diabo faz negócios. Só ele não nos faria merecer o preço do fim que será nosso. O que importa é a espécie de tempo que se fornece. Um tempo grandioso, um tempo doido, um tempo totalmente endiabrado, com fases de júbilo e de folia, mas também, como é natural, com períodos um tanto miseráveis ou mesmo inteiramente miseráveis. (MANN, 1984, p. 311)

O relógio que não anda em *SB* conta o tempo que corre na maioria das narrativas fáusticas. A temporalidade moderna é a matéria das obras fáusticas. De todas elas. Todos os heróis têm, antes de Mefisto, o tempo por adversário ou por aliado, o tempo inapreensível da Modernidade, um tempo que escapa pelos dedos como areia. Não por acaso, portanto, o relógio é um elemento comum, uma imagem recorrente em várias adaptações do mito de Fausto. Voltemos, a propósito, ao fragmento de *SB*, citado no começo deste capítulo. No início o relógio está funcionando e ao final ele está parado.

Segundo Lafetá (1985), a leitura dos oito primeiros capítulos de *SB* demonstra que Paulo Honório é uma personagem que domina todos ao seu redor e que imprime as

suas ações o seu ritmo enérgico. Para o autor, as características do herói, evidentes na primeira parte do romance – “ação, energia, objetividade, dinamismo, capacidade transformadora e sentimento de propriedade” (p. 200) – tornam inevitável a analogia de Paulo Honório com a burguesia em ascensão. Entretanto, na segunda parte, ele nota que a personagem não consegue mais manter o mesmo compasso e, não podendo mais compreender o mundo como antes, escreve suas memórias para encontrar o sentido de sua vida.

A seqüência de *SB* foi retirada da parte confessional do romance, quando Paulo Honório perdeu o seu peculiar vigor. Neste momento, solitário e no escuro, Paulo Honório ouve o tique-taque do relógio. Ele relata que o ruído decresce e então se pode ouvir o cantar dos grilos. A redução do barulho do relógio até o silêncio indica a entrada paulatina em outra dimensão temporal e espacial, do sonho ou do devaneio, em que se misturam passado e presente. Enquanto está inebriado pela presentificação do passado, o tempo parece como que em suspenso para o herói. Não obstante, como o Fausto goetheano, Paulo Honório deseja que o tempo corra.

Na primeira parte do romance, do enunciado, o herói era obcecado pelas marcações temporais. Todo o seu relato era pautado pela medição do tempo. Contudo, neste momento, Paulo Honório perde a sua habilidade em controlar o tempo, como sublinha a sua incapacidade de dar corda ao relógio. O herói está imobilizado, no tempo e no espaço. Então Madalena ‘surge’ do outro lado, como uma aparição. Paulo Honório chama a esposa. Apesar de estar morta e de Paulo Honório saber disso, ela lhe fala como no passado.

No fragmento, Paulo Honório ora distingue o passado do presente, ora os confunde. Ele ainda quer que mestre Caetano vá trabalhar e não sabe se a toalha que tem sob as mãos cruzadas é a que estava lá quando se sentou à mesa ou a que estava ali há dois anos. Também seu Ribeiro reaparece – seus passos afastam-se pelo corredor. De repente, uma coruja pia. Este grito, várias vezes referido pelo narrador, tem um efeito curioso sobre o herói. Segundo nossa leitura, o pio é uma metonímia da modernização reificadora que Paulo Honório empreendeu em São Bernardo, um micro-cosmos do Brasil. Ele parece ser a causa da angústia do herói, mas é efeito de suas ações reificadoras e modernizadoras. Este chamado o assombra e o incita a escrever e será objeto de nossa pesquisa na Parte II.

No começo da narrativa, Paulo Honório manda exterminar as corujas. No entanto, como se pode ver, elas não foram eliminadas. Em seguida, várias questões se formam na mente do protagonista. Ele se pergunta se a coruja realmente piou. E, se piou, se é a coruja de agora ou a daquele tempo, concluindo que pode ser até o mesmo piado. De fato, a despeito de toda a trajetória do herói, nada mudou daquele tempo até o momento em que se encontra Paulo Honório. Nada além da sua contribuição para o processo modernizador que o deixou à beira do caminho para o sudeste.¹¹

Ele ouve então a conversa de d. Glória e seu Ribeiro; diz ter esquecido que eles não estão mais lá. Ele chama Casimiro, mas não está certo de que o faz. E também não sabe se quando ele assoma à janela é uma visão de agora ou do passado. Paulo Honório está confuso, sente-se aborrecido e enternecido ao mesmo tempo.

Ele continua com as mãos cruzadas. Esta posição é sintomática. Desde que a fazenda começa a decair Paulo Honório decide ‘cruzar os braços’, como ele mesmo afirma¹². De fato, nesta parte do romance Paulo Honório não é mais enérgico como outrora. As ações não partem mais dele como no começo do romance. Como o Fausto do primeiro volume, a personagem e a narrativa adquirem contornos trágicos neste final.

De forma semelhante ao Fausto de Goethe e o de Mann, Paulo Honório é responsável pela morte de alguém que amou. No caso de Paulo Honório, esta morte o assombra. Em *Fausto*, o herói também é assombrado pela amada sacrificada: “Margareta were the phantasm par excellence of the Faust story, and returned to haunt him”¹³ (MORETTI, 1996, p. 23). Gretchen é o anjo de salvação de Fausto, como Madalena tentou ser de Paulo Honório, em vão. Segundo Moretti, assombrações são comuns nas narrativas fáusticas, nas quais sempre incidem elementos do absurdo. Em *SB*, o espírito de Madalena continua a pedir ao herói que mande dinheiro para mestre Caetano. Paulo Honório afirma que isso o irrita, ao mesmo tempo em que o deixa tranquilo. Ele se pergunta – e pergunta ao leitor – como pode alguém ficar zangado e sereno ao mesmo tempo?

¹¹ Trataremos deste desvio ainda neste capítulo.

¹² É interessante notar que em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, obra que também consideramos uma narrativa da modernização latino-americana, o herói decide cruzar os braços após a morte de sua amada, Susana San Juan, do que resulta a decadência de Comala.

¹³ “Margareta era o fantasma por excelência da história de *Fausto*, e retornou para assombrá-lo”.
(tradução nossa)

O caso é que Paulo Honório vive simultaneamente em duas temporalidades. Está irritado no passado, quando mestre Caetano ainda é pivô de brigas entre o casal, e calmo, melhor dizendo, apático, no presente, quando estas questões já não têm a menor importância, quando mestre Caetano e Madalena já morreram e São Bernardo está em franca decadência. Para Bastos (2005, p. 133),

El par local/ universal se enuncia como arcaico/moderno, atraso/ progreso, periferia/ centro. En todas las formulaciones se entiende que las sociedades latinoamericanas viven al mismo tiempo dos temporalidades, que es su forma de pertenecer al sistema-mundo capitalista.

Inerte, Paulo Honório passa a reconhecer os sons da fazenda. Ao que parece, os ruídos dizem respeito ao presente – Tubarão rosna, o gado muge, Maria das Dores dá lições ao papagaio – mas Paulo Honório ouve a conversa de seu Ribeiro e d. Glória, uma palestra do passado, portanto. O salão ‘fica longe’. Novamente estamos diante de uma visão onírica. Somente no sonho as distâncias podem se dilatar desta maneira. Segundo Paulo Honório, eles conversam sem palavras, o que também sugere a dimensão onírica. Ele ouve o assobio de Padilha e se pergunta onde ele estará. Então se volta para Madalena. Ele deseja falar-lhe para que vivam bem, gostaria que se entendessem, mas não se entendem agora, como no passado, uma vez que fazem parte de mundos distintos, de classes distintas, cujos projetos, se existem, nunca se encontram. Para o leitor, que a esta altura ainda não sabe o que vai ocorrer, contudo Paulo Honório lhe fornece uma dica – ‘absurdo’ – ele diz: “o que vai acontecer será muito diferente do que esperamos. Absurdo.” (RAMOS, 1995, p. 102). Absurda é tanto a sua condição naquele momento, vivendo em dois tempos distintos, quanto a condição da literatura periférica e da História da América Latina que no fragmento é encenada.

Logo após este acento insólito, o leitor reconhece por um momento o velho Paulo Honório, senhor das marcações temporais. Retornando ao presente, ele diz que está em julho. Mas logo em seguida o herói preocupa-se novamente com as corujas e, como sempre, delega a seu empregado, Marciano, a tarefa de exterminá-las. Entretanto, é impossível que Marciano acabe com tais signos da reificação.

Como metonímia da modernização forçada e descontínua do mundo de São

Bernardo, o pio da coruja remete ao fetichismo da mercadoria, forma de presença fantasmagórica que a mercadoria adquiriu no moderno capitalismo ¹⁴. Por isso o pio é o mesmo daquele tempo, porque tanto um como o outro indicam ao mesmo tempo a presença e a ausência dos mundos destruídos e simultaneamente mantidos em escombros pelo novo sistema de mercado. Se Paulo Honório não pôde exterminar as corujas, ele, que de alguma forma participou do processo modernizador, não seria seu empregado, a quem as vantagens da modernização nunca contemplaram; pior, a quem sobrou o ônus da modernização relativa e incompleta da América Latina, que poderia dar cabo das aves.

Em *SB*, os velhos mundos como os de seu Ribeiro e o latifúndio de Mendonça são destruídos para abrir caminho para a Modernização. No entanto, estes mundos arcaicos nunca são superados no contexto da modernidade periférica. Eles permanecem como ruínas assombrosas, cujo pio da coruja, sempre referido e temido pelo narrador, é um lamento constante. Como no Brasil não contamos com uma verdadeira revolução, não houve a substituição das classes dominantes que trariam a sucessão dos antigos modos de produção pelo capitalismo moderno. No país, a burguesia se originou das elites oligárquicas que, atendendo à demanda das elites estrangeiras, levaram o moderno capitalismo a escorar-se nos modos arcaicos de produção para se estabelecer, o que instaurou a vigência no continente de uma *temporalidade dupla*, arcaico-moderna, ainda hoje em curso. ¹⁵

Ao final do capítulo, Paulo Honório volta ao relógio. Ele gostaria de dar-lhe corda, fazer o tempo novamente andar no ritmo da Modernidade, e assim retornar ao fluxo do progresso. Mas Paulo Honório nem consegue enxergá-lo. Como em um pesadelo, ele tenta mover-se em direção ao objeto, mas não consegue. Paulo Honório está aprisionado entre dois mundos como Fausto na primeira cena. Contudo Fausto consegue libertar-se do passado arcaico de seus pais no segundo volume. Na Alemanha, de fato, a velha ordem feudal seria substituída pelo capitalismo moderno enquanto que no Brasil a nova ordem mundial se estabeleceria sem a superação da velha ordem patriarcal e clientelista dos séculos passados de colonização. O fato de Paulo Honório

¹⁴ Do pio da coruja e de outros índices trataremos no capítulo II.

¹⁵ Tema recorrente na crítica dialética, sobre a duplicidade temporal da América Latina ver BASTOS, Hermenegildo. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latino-americana: el eje Graciliano – Rulfo*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

encontrar-se imobilizado, impossibilitado de dar corda ao relógio, encena a imobilidade da América Latina que, ainda que inserida no processo modernizador, avança precária e descontinuamente, apesar de viabilizar e sustentar os avanços modernizadores dos grandes centros capitalistas. Esta imobilidade entre o passado e o presente não é só sua – de Paulo Honório –, é da “história oficial” da América Latina, sustentada por um discurso perverso e falaz que encobre a realidade complexa e contraditória destes países.

Neste momento, o tempo fica como em suspenso no romance, como a forma mercadoria no moderno capitalismo. Por isso sustentamos que esta *narrativa da modernização* antecipa, nos anos 30, a chamada “consciência dilacerada do atraso” (CANDIDO, 2002) que Lafetá (2004) nota predominar na terceira manifestação do regionalismo brasileiro, a qual aflora depois da Segunda Guerra Mundial, chamada por Antonio Candido (2002) de “super-regionalismo”.

1. 2. Da Consciência Amena à Consciência Catastrófica do Atraso

O advento da Semana de Arte Moderna de 1922 foi, antes do que um marco, o resultado da evolução de uma das linhas de pensamento mais constantes e coerentes da nossa literatura segundo Coutinho, o nacionalismo, que a partir de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha inaugurou uma nova maneira de pensar o Brasil. Contudo, os autores de 22 procuravam formas mais adequadas à mimetização da realidade brasileira do que os modelos considerados representativos da literatura nacional desde o século XIX, como a poesia parnasiana e o romance romântico. Na década de 1920, os autores dividiam-se quanto à formulação estética e ideológica mais pertinente à realidade local. Esta pesquisa estende-se e toma rumos mais profícuos durante o próximo decênio, com o chamado romance de 30.

Segundo certo espírito ufanista das vanguardas modernistas da primeira hora, os elementos arcaicos da cultura e da estrutura social brasileira eram trunfos que a cultura nacional tinha em detrimento do velho continente. Com base nesta concepção equivocada da história, as experiências não vividas nos países latino-americanos, e que provocaram a modernização na Europa, como a Revolução Burguesa, poderiam ser ‘deglutidas’, na famosa expressão de Oswald de Andrade, e assimiladas por estes países. Deste modo, estas nações poderiam eliminar etapas consideradas desnecessárias da evolução social e política da história ocidental. Tal expectativa não previa as mazelas sociais que acarretaria a transplantação complexa e imperativa dos novos modelos à realidade local.

Na literatura produzida nos anos 1920 no Brasil predominava entre artistas e intelectuais a “consciência amena do atraso”, mesclada com formas de “consciência catastrófica do atraso”. Estas definições, formuladas por Antonio Candido (2002), são etapas de evolução do pensamento intelectual sobre a realidade brasileira. De acordo com a leitura amena da história, o atraso seria não um obstáculo ao desenvolvimento social e político, mas uma vantagem cultural – posto que exótico, original – dos países latino-americanos. Segundo o espírito ufanista das vanguardas modernistas, o atraso era um elemento que deveria ser aproveitado esteticamente pelos escritores, alienando o significado latente que a coexistência e a dependência entre o atraso e o progresso estabeleciam nestes países, e ainda hoje estabelecem.

Na seqüência dos autores de 22 aos de 30, João Luis Lafeté (2004) observa a sucessão do “projeto estético” proposto pelos modernistas da primeira hora pelo “projeto ideológico” da segunda geração modernista. A geração modernista de 22 promoveu uma verdadeira revolução de ordem lingüística ao incorporar a linguagem cotidiana como forma de expressão literária. A geração de 30, por sua vez, pôs no centro de discussão a função da literatura e seu papel como representação da luta de classes, deixando em segundo plano a resolução estética do objeto literário.

As inovações formais empreendidas na Literatura Brasileira pelos modernistas da fase heróica abriram caminho para que a literatura se livrasse de vícios acadêmicos anacrônicos, que os autores de 30 aproveitaram com ênfase agora no projeto político que aos poucos foi se delineando durante a década e que teve seu apogeu na obra de autores como Graciliano Ramos e Dionélio Machado. Estes dois autores conseguiram aliar o projeto estético dos autores de 22 ao projeto ideológico dos autores de 30, enquanto a noção de “país novo” cedia lugar, entre a intelectualidade, à noção de “país subdesenvolvido”, mais adequada historicamente à realidade local.

A década de 1930 no Brasil, de intensa manifestação política foi marcada pela polarização de tendências ideológicas, de início apenas esboçada, mas acirrada a partir de 1933, com a crescente oposição, no campo político, entre as correntes comunista e integralista. No início da década de 1930, a precariedade e a violência do processo de modernização não eram aparentes para parte da intelectualidade brasileira, ainda entusiasta da modernização, como os primeiros modernistas. Alguns intelectuais acreditavam na possibilidade de mudança social através do alinhamento do país com a modernidade da Europa e dos EUA, ou através dos movimentos revolucionários que surgiam por todo país. Ambas as correntes confiavam, como os românticos do século XIX, na promessa de “país do futuro”, ou seja, jovem e aberto a oportunidades que se concretizariam em um futuro próximo.

A inserção do país no processo modernizador, no entanto, previa a manutenção de estruturas arcaicas no país, como a manutenção da mão-de-obra barata para atender à imposição de vantagens comerciais para os grandes centros capitalistas. Esta era a condição *sine qua non* para a participação dos países latino-americanos no capitalismo mundial e que introduziu definitivamente nestes países a vigência de uma temporalidade dupla – arcaico-moderna – no país.

O romance *Os inquietos* (1929), de Luís Delgado, seria o alvorecer do chamado romance proletário no Brasil. Nesta obra, observa-se a dissolução do herói romanesco, representado então por um grupo, uma classe, como forma de resistência ao modelo de romance burguês rejeitado pela intelectualidade. Esta rejeição, ao invés de introduzir novos modelos na literatura – o que não seria possível em literaturas periféricas –, resultou no deslocamento da voz do narrador romanesco para uma posição de pretensa neutralidade ou de ocultação. Esta aporia simulava na literatura o clima de incerteza da intelectualidade que ainda buscava novas formas de representação da sociedade de 1930 e também de oposição à forma burguesa do romance.

O início da década (1931) assistiu ao lançamento das obras *O país do carnaval*, de Jorge Amado, e *O esperado*, de Plínio Salgado, que vieram confirmar antes o desejo de encontrar uma resolução formal e ideológica para a representação do contexto social brasileiro após a Revolução de 30 – quando apontavam no país focos de agitação política –, do que por uma opção clara entre uma ou outra tendência. Esta indeterminação fica nítida com o equívoco da crítica que a princípio considera o livro de Jorge Amado anticomunista e o de Plínio Salgado, comunista. Neste momento, a polarização ideológica que marcaria o decênio ainda não havia se definido totalmente, assinalando o que Luís Bueno (2002, p.100) chamou de “desorientação literária e ideológica” dos primeiros romances de 30.

Ao final da década, entretanto, tornava-se enfim evidente para alguns artistas no Brasil a perversidade do processo modernizador que teve início em meados do século XIX, quando a monarquia brasileira tomou uma série de medidas determinadas pela sua credora Inglaterra, terra natal da Revolução Industrial, visando à modernização capitalista do Brasil. A intenção era adequar os mercados latino-americanos ao consumo de produtos industrializados ingleses, encaminhando o país para o que então já se considerava ‘modernidade’.

Tornava-se relevante, então, a suposta divisão entre os romancistas do norte e os do sul. Na verdade, os escritores respondiam diferentemente à conjuntura também distinta de suas regiões, uma predominantemente rural e a outra em processo adiantado de urbanização. Estas regiões distinguiram-se devido ao absoluto isolamento que havia entre elas e da conseqüente dificuldade de relacionar suas problemáticas sociais e políticas. No nordeste brasileiro, a crise da sociedade colonial se mostrava mais aguda

por ser uma região em que as relações de dominação patriarcais e coronelícias constituíam a base da economia local.

Nos anos 1930, esta discrepância entre as regiões torna-se mais evidente porque estava no auge o deslocamento do capital do nordeste para o sudeste do país. Com efeito, o capital, que durante a colonização se concentrava nos engenhos de açúcar do nordeste, desde o final do século XIX começa a convergir para os latifúndios cafeeiros do sudeste, embora tal deslocamento e o precedente desenvolvimento desigual entre as regiões só seriam apreendidos pela intelectualidade com vigor no século XX.

Neste contexto de crescente desigualdade entre as regiões sudeste e nordeste, os romances dos nordestinos Raquel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego já apontavam para a percepção do ‘problema’ que é a *figuração do outro* (BUENO, 2002) na literatura. Paralelamente, a evolução da “consciência amena do atraso”, que prevalecia nos anos 20, à “consciência catastrófica do atraso” (CANDIDO, 1997), nos anos 30, demonstra que parte da intelectualidade brasileira finalmente se dava conta da perversidade do processo modernizador no Brasil, ainda mais aterrador no nordeste do país.

O narrador volta a ter voz proeminente e o problema da ‘figuração do outro’ passa a ser tratado como o que de fato é, ou seja, um ‘problema’, por um conjunto de autores que seguiram o caminho aberto por Jorge Amado, Raquel de Queiroz e José Lins do Rego. É o caso de Dyonélio Machado, com seu *Os ratos* (1935) e, mais do que qualquer outro, de Graciliano Ramos, com sua série de romances autodiegéticos – *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936) – e principalmente com *Vidas secas* (1938), o primeiro e único romance heterodiegético do autor.

Graciliano colocou de novo no centro da ação o herói problemático que, se não é propriamente excluído no sentido da luta de classes, margeia esta condição ao encenar a situação oscilante e instável da classe intermediária entre a pobreza extrema e a chamada classe trabalhadora rural e urbana do Brasil nos anos 30. Um grande mérito de Graciliano Ramos foi o de identificar, muito antes que se tornasse óbvia, a violência do processo de modernização imposto pelas elites brasileiras em resposta às exigências modernizadoras externas. Segundo Carlos Nelson Coutinho (1967), tratava-se de uma modernização do interesse da burguesia brasileira e não decorrente de um processo

revolucionário, aliás, sem mesmo contar com a existência de uma classe revolucionária no Brasil.

O “regionalismo problemático” (CANDIDO, 2000), ou “regionalismo crítico” (COUTINHO, 1967), de Graciliano Ramos, alicerça-se sobre o inconformismo de classe de seus protagonistas, o que Coutinho (1967) chama de “demonismo”, na esteira de Georg Lukács, e que tornou possível o aparecimento do autêntico herói problemático em sua obra. Este herói não aceita passivamente sua imobilidade dentro da estrutura da sociedade moderna, como ainda prevaleceu, por exemplo, no romance de Dyonélio Machado.

A ambição de Paulo Honório é o elemento que compõe o seu demonismo, sua inconformidade irremediável. O procedimento realista – configurando simultaneamente uma biografia do herói problemático, dotado de certo grau de demonismo – e uma crônica social fazem de *SB*, segundo Coutinho (1967, p.151), “uma das obras mais realistas da literatura nacional”. Graciliano, destarte, alia estes elementos na elaboração não só de *SB*, mas de todos os seus romances.

Com efeito, a questão da figuração do outro, e seu reverso, a luta de classes, está presente em toda obra literária de Graciliano Ramos, não só ficcional como também biográfica. Em especial os narradores-protagonistas, na obra de Graciliano, todos aspirantes a escritores, estão em uma “não-posição” (BASTOS, 1998, p. 29), como o próprio autor, cientes de suas condições desfavoráveis na sociedade e da inviabilidade das suas escrituras. Mesmo assim eles atuam, cada um a sua maneira, para mudar o rumo de suas vidas e se estabelecerem em um lugar mais confortável na estrutura social de sua época.

Os três narradores autodiegéticos criados pelo autor – João Valério, de *Caetés*; Luís da Silva, de *Angústia*, e Paulo Honório, de *SB* – vivem a situação de “ambigüidade de classe” (BASTOS, 1998) que lhes conferiu a escrita do “escritor como personagem”¹⁶, como forma de o autor equacionar o problema de figuração do outro. No texto, essa

¹⁶ La narrativa confesional en primera persona proporcionó a Graciliano el modelo para la escritura del autor como personaje. Pero esa escritura es también la de lucha de los personajes por escribir (por ser autores) (...) Si el autor es el personaje no es solo porque está incluido, y como protagonista, en la historia, sino porque es de él, del escritor, que se trata siempre. Se trata del acto de escribir. (...) La lucha del escritor Graciliano Ramos es metonimia de la lucha de las masas, lo que lo ubica como pedazo del personaje. Eso no es poco y solo acontece, como ya dije, gracias al trabajo literario que posibilita recuperar en la dimensión confesional (el personaje como pedazo del autor) la dimensión política (el autor como pedazo del personaje). (BASTOS, 2005, p. 113)

ambigüidade deve ser lida como a condição do escritor, convertendo-se ele em personagem de sua própria escrita, uma vez que é dele e de sua condição de ambigüidade que se trata. Esta contradição do autor estende-se aos seus narradores autodiegéticos. Para cada um dos narradores-personagens de Graciliano Ramos a literatura se manifesta, ao mesmo tempo, como impossibilidade e como necessidade. Esta contradição intrínseca às personagens dramatiza a contradição não só de Graciliano, mas do escritor latino-americano, que não pode se furtar a expressar, aproximando-se de modelos estrangeiros, a realidade local.

Os escritores-protagonistas de Graciliano escrevem porque a escritura para eles é inevitável, seu modo de inserção na sociedade e sua tentativa, mesmo que vã, de transformação do mundo. João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva são todos conscientes manifestos da condição reificada da literatura, ou seja, de que também o escritor contribui para o mercado como produtor de bens. Contudo, não logram desistir dela, porque escrevem como forma de compreender sua vida e seus fracassos em uma sociedade em que o “ter” prevalece como valor fundamental da produção de mercadorias. As formas da reificação, assim, adquirem importância na análise dos romances narrados por essas personagens. Esses protagonistas-narradores encontram-se subjugados pelo que Karl Marx, em *O capital*, identifica como o processo pelo qual as relações pessoais são vistas pela ideologia como relações entre as coisas que as pessoas produzem. (MARX, 1980) Para Anselmo Pessoa Neto,

Sob o rotulo de ficção e memória, Graciliano Ramos dividiu sua obra e, simultaneamente, no ofício de compor os seus livros cruzou, ultrapassou, de forma deliberada, os limites de um ou outro gênero. O leitor percebe com facilidade uma certa continuidade nos seus romances narrados em primeira pessoa: todos os personagens são escritores, todos, de uma forma ou de outra, mantem uma ligação ativa e crítica com a imprensa, todos mereceriam um capítulo especial dedicado às suas mulheres, todos têm um mesmo grupo de personagens básicos, todos, e neste sentido há uma progressão, discutem a questão social dum ponto de vista de quem conhece a teoria marxista, todos, e esse é um ponto fundamental, são presas de uma tremenda angústia existencial. (PESSOA, 1999, p. 76)

De fato, João Valério acha inadequado que seu patrão, velho e doente, seja casado com Luíza, jovem e bonita, em detrimento dele próprio, também jovem e ariano. Mais que isso, João Valério lamenta ser pobre e empregado, enquanto o outro é rico e patrão. Ele se sente assim, aliás, em relação a todas as personagens das classes dominantes. A sua inconformidade é de classe:

Fiz a carta com inveja. Ora, ali estava aquela viúva antipática, podre de rica, morando numa casa grande como um convento, só se ocupando em ouvir missa, comungar e rezar o terço, aumentando a fortuna com avareza para a filha de Nicolau Varejão. E eu, em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Teixeira. (RAMOS, 1975, p. 15)

Em *SB*, Paulo Honório se vê à parte dos trabalhadores, antes seus companheiros de classe. Ele foi criado pela velha Margarida que pelos seus relatos é negra, analfabeta e extremamente pobre. A trajetória ascendente do herói desde que sai da cadeia é a de um inescrupuloso capitalista e não tem termo nem quando o herói adquire a fazenda São Bernardo. Quando consegue galgar um lugar na sociedade a personagem leva consigo suas idiossincrasias de classe, mas não pertence mais a ela, nem consegue adaptar-se aos códigos da classe dominante. Paulo Honório, que não se identifica com nenhum grupo social, especialmente não tem por seus antigos companheiros de classe ou de ofício alguma consideração:

Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou. (RAMOS, 1995, p. 190)

Luís da Silva não pertence nem à classe trabalhadora, com a qual empatiza por uma espécie de conforto que lhe proporciona estar em um patamar superior a ela, muito menos com a classe que na época ascendia – a burguesia urbana – da qual sente indisfarçável inveja, misturada a profunda abjeção. A personagem tem uma origem

muito similar a do autor Graciliano Ramos. Luís da Silva é herdeiro das antigas oligarquias rurais que perderam o poder com a modernização da agricultura no campo. Ele praticamente não fala de sua mãe, o avô simboliza para ele o antigo estado de poder que ele não mais pode desfrutar e seu pai é uma espécie de degeneração do avô, já envolvido com a literatura que se tornará o objetivo inalcançável do herói. Muito do desconforto de Luís da Silva se deve ao fato de também não se identificar com nenhuma classe social.

Levantava-me, subia a Ladeira Santa Cruz, percorria ruas cheias de lama, entrava numa bodega, tentava conversas com os vagabundos, bebia aguardente. Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene (...) Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos (...). A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. (RAMOS, 1993, p. 114)

A identificação aparente entre o protagonista Luís da Silva e o autor Graciliano Ramos vai ser reforçada com o livro de memórias *Infância*. No livro, o narrador tem uma opinião muito similar do pai:

O desalento e a tristeza abalaram-me. Explicavam a sisudez, o desgosto habitual, as rugas, as explosões de pragas e de injúrias. Mas a explicação me apareceu anos depois. (...) Hoje acho naturais as violências que o cegavam. Se ele estivesse embaixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, receando cair (RAMOS, 1977, p. 30)

A identificação entre o autor e o herói de *Angústia* é lógica, dada a biografia análoga das 'personagens' Graciliano e Luís: ambos têm infância difícil, pais severos, foram criados no campo, onde assistiram à decadência econômica de suas famílias.

Adultos, tornam-se funcionários públicos, mas mantêm um desejo apaixonado e difícil pela literatura. As analogias não parariam por aí. Luís da Silva tem obsessões similares às do narrador de *Memórias do cárcere*, como a de lavar as mãos. O herói tem consciência tanto da situação precária do país, quanto da participação do escritor – da *sua* participação –, no sistema capitalista. A sua percepção dos fatos por vezes coincide com a de Graciliano Ramos, deixando entrever por trás da personagem o intelectual inconformado e ativo, que não tardará a ser preso:

Puxei a cadeira, afastei-me daquele homem indiferente. Estupidez. Imaginar que as letras sempre tinham estado na parede. Inútil conversar com ele. Tenho lido muitos livros em línguas estrangeiras. Habituei-me a entender algumas (...) Certas personagens dos romances familiarizam-se comigo. Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem da minha raça, talvez meu parente, inquilino de um dr. Gouveia, policiado pelos mesmos indivíduos que me policiam. Bebi o resto da aguardente, pensando em coisas sagradas, Deus, pátria, família, coisas distantes. Por cima da armação da bodega havia a litografia de uma santinha bonita. Lembrei-me do Deus antigo que incendiava cidades:

- A humanidade está ficando pulha.
- Hum?
- É cá uma história. Faz o favor de trazer mais aguardente?

O homem cabeludo trouxe a garrafa:

- É o que se aproveita neste mundo.
- Mais ou menos.

Uma pátria dominada por dr. Gouveia, Julião Tavares, o diretor da minha repartição, o amante de d. Mercedes, outros desta marca, era chinfrim. Tudo odioso e estúpido, mais odioso e estúpido que o sujeito cabeludo que despejava aguardente no copo sujo. (RAMOS, 1993, p. 167)

É o que pondera o narrador de *Memórias do cárcere*: “Aliás não me sentiria à vontade em nenhum lugar (...) Usava roupa e linguagem de burguês (...) Também me distanciava dos operários; se tentasse negar isto, cairia na parlapatice demagógica.

Achava-me fora das classes, num grupo vacilante e sem caráter.” (RAMOS, 1994, p. 214) Esta espécie de desajustamento é do próprio autor que, como Luís da Silva, ressentia-se de vender sua ‘pena de escritor’. A literatura, em países periféricos do sistema mundial, é um dos muitos instrumentos de legitimação da ideologia liberal e ao escritor não escapa esta contradição.

Um aspecto que consideramos importante nesta intrincada rede de significações entre as personagens de Graciliano Ramos é a complementaridade-oposição entre os protagonistas de *SB* e de *Angústia*. Segundo certa lógica predominante no mundo romanesco de Graciliano Ramos, dividido que é entre dominantes e dominados, Paulo Honório e Luís da Silva são complementares (LINS, 1998) no sentido em que o primeiro estaria entre os ‘dominantes’ do seu mundo ficcional, que ele rege com pulso de aço, e o segundo entre os ‘dominados’, pela total impossibilidade de reação às conjunturas sociais que o sufocam. Na inadequação de cada um a sua classe, um porque sobe, o outro porque desce, um e outro não se adaptando nem à condição antiga, nem à nova – ‘repostas diferentes para o mesmo niilismo’ (LINS, 1998), eles conjugam duas possibilidades de percepção de uma realidade de absoluta imobilidade. As duas personagens lidam com o mesmo adversário real – a sociedade capitalista.

Também para Paulo Honório, órfão e sobrevivente como Luís da Silva, as pessoas são inimigas, até mesmo sua mulher. Mas Paulo Honório é um *self-made-man*, símbolo da eficácia da ideologia liberal. Na verdade, para conseguir chegar onde chegou a personagem usou da iniquidade e da força bruta. Ele é, e continua sendo sempre, um homem do campo, e a única consciência que adquire é a da força do capital. A personagem está do outro lado do processo de modernização do campo, ele é o substituto do avô de Luís da Silva no poder oligárquico rural. Ao final de *SB*, no entanto, Paulo Honório está em processo de franca e vertiginosa decadência.

As duas personagens respondem diferentemente à paralisia social que as assoma (JAMENSON, 1992), apesar de acabarem da mesma forma, à sua mercê; terminam confinados no espaço – Paulo Honório no escritório e Luís da Silva no quarto – e no tempo ulterior, quando só lhes resta a memória de seus fracassos. Esta condição dos heróis demonstra a intransitividade da mensagem literária e a

impotência do escritor, cuja prática, mesmo que aparentemente revolucionária, acaba por servir a propósitos contrários. Para Abdala

A família, nos romances de Graciliano Ramos, pauta-se por uma práxis modelada pela ideologia coercitiva da sociedade. As personagens, já na infância, têm seus valores humanísticos alienados por essa célula social. Todas as ações giram em torno de suas posições diante do sistema produtivo. Paulo Honório (*São Bernardo*), por exemplo, só se casou quando pretendeu perpetuar sua propriedade através de descendentes. Todo o processo de aprendizagem torna-se alienado e agressivo criando uma articulação ideológica que as personagens carregarão para o resto da vida, como aconteceu com Luís da Silva. (2004, p. 45)

Quando conhece Marina, Luís da Silva é funcionário público e desfruta de alguma estabilidade econômica. Como ela se recusa a atender aos seus apelos sexuais, Luís resolve se casar com ela. Não que esteja apaixonado, mas um casamento, além de proporcionar-lhe finalmente sexo, seria sua via de acesso para se enquadrar em uma comunidade e de formar, ele mesmo, um grupo – uma família – que viesse a suprir tanto sua carência afetiva quanto sua falta de identidade social. Quando Marina o pretere em favor do comerciante, Julião Tavares passa a simbolizar todos os mecanismos opressivos pelos quais passou o protagonista desde pequeno.

Como nota Antonio Candido, matar Julião Tavares seria como aniquilar o capitalismo iniciante, estacionar o projeto modernizador que deixou à margem certos estamentos rurais do país. Julião Tavares representa exatamente a burguesia substituta da aristocracia rural na disputa pelo capital. Neste jogo de espelhos que anima o sistema de personagens de Graciliano Ramos, Julião Tavares também é o oposto complementar de Luís da Silva. Nos mínimos detalhes: ele é rico, confiante, alegre, gordo, bem vestido, prolixo e consegue obter favores sexuais de Marina. Para Antonio Candido, não só este, como todas as personagens em *Angústia* são projeções de Luís da Silva:

O vagabundo Ivo é um eco da sua própria inquietação, da resignada submissão ao fado; Moisés tem na Revolução a confiança que quisera ter e não pode; o próprio Julião Tavares, que entra na vida de ombros e cotovelos, possui desenvoltura que o atrai. (RAMOS, 1997, p. 41)

O oponente do herói tem tudo o que ele quer, mas não tem meios para obter. O seu assassinato é uma tentativa de reação, a única de Luís da Silva, que, no entanto, não causa nenhuma mudança. Ao contrário, a partir daí agrava-se o já latente complexo de inferioridade da personagem. Para Candido:

Ora, a morte deste, como vimos, é afirmação de virilidade espezinhada. Pensamos, então, no papel obscuro, no significado desta corda que tem vida, como a cobra, e mata, como o cano de água. Água, princípio fertilizante; cobra, ser vivo que mata. Uma ligação profunda da vida e da morte; do desejo bloqueado de viver, libertando-se pela supressão de um dos obstáculos, o rival. Amor e morte, como nos mitos. (CANDIDO, 1992, p. 43)

Até o casamento com Madalena, Paulo Honório perfaz a trajetória oposta de Luís da Silva – de guia de cego a proprietário de São Bernardo. Neste caminho a personagem foi aprimorando a técnica da persuasão com o único e exclusivo objetivo de acumular riquezas, o que culmina na aquisição da fazenda. Como o assassinato de Julião Tavares para Luís da Silva, a posse de São Bernardo é, para Paulo Honório, símbolo de subversão da ordem anterior que o restringia. De maneira oposta a Luís da Silva, não obstante, que é submetido a um destino vertiginosamente trágico, inevitável, Paulo Honório é um empreendedor, um homem dominador que manipula as demais personagens a fazerem o que ele deseja. Foi assim que conseguiu seu primeiro capital, que depois adquiriu São Bernardo, aumentou seus limites, casou-se com Madalena. Neste ponto a lógica que o regeu até ali passou a não funcionar: Madalena não se deixou reprimir nem convencer, e esta insubmissão pôs em xeque a ética de Paulo Honório. Quando não consegue mais controlar a mulher, o herói perde seu norte e acaba no mesmo espaço de pesadelo e solidão que Luís da Silva.

Alguns críticos já notaram a oposição de seu Ribeiro e Paulo Honório, o proprietário de São Bernardo é o sucessor de seu Ribeiro no processo desigual de modernização por que passou o sertão brasileiro no início do século XX. A personagem, como o velho Trajano de *Angústia*, como o avô do menino de *Infância*, é representante das antigas oligarquias rurais da Monarquia. Ele representa o poder do passado, centralizador e paternalista. Paulo Honório representa o momento de transição dos sistemas arcaicos de produção ao insipiente capitalismo, transição essa que nunca se completou, mas que acarretou que o capital no campo mudasse de mãos. Seu Ribeiro, segundo Lafetá, significa o patriarcalismo decadente, lento demais para os tempos modernos, e “Paulo Honório simboliza, no interior do romance, a força modernizadora que atualiza de forma devastante o universo de *S. Bernardo*.” (LAFETÁ, 1995, p. 206)

Como narrador, no entanto, Paulo Honório possui peculiaridades que o distinguem dos demais narradores autodiegéticos de Graciliano. Ele, ao contrário de João Valério e Luís da Silva, que já escrevem e conhecem a literatura ocidental, é um homem rústico, que só aprendeu a ler adulto, na cadeia, e seria incapaz de realizar a escritura de um romance como *SB*. ‘Seria’, pois ele é o único dos três heróis aspirantes a escritor que escreve o livro que pretendia escrever – um livro de memórias, em que relata seu infortúnio amoroso e material –, não obstante Paulo Honório sempre ressalte, paradoxalmente, a sua própria incapacidade de escrever.

De fato, não foram poucos os críticos a concordar com Paulo Honório, ao apontarem o que chamaram de inverossimilhança deste narrador, que põe em destaque o já comprometido paradigma do narrador realista ocidental, bem como a crise latente do romance moderno, como se verá no desenvolvimento deste trabalho.

Esta espécie de desajustamento do narrador “inculto” é uma “resolução simbólica” (JAMESON, 1992, p. 73) para uma situação contraditória do autor latino-americano. O escritor de países periféricos deve lidar com a imposição de modelos estrangeiros na composição literária, os quais domina como leitor da literatura ocidental. Ao mesmo tempo, este escritor enfrenta as dificuldades de representar as profundas contradições da realidade local que nem sempre lhe estão disponíveis. Este é o caso, por exemplo, do ponto de vista de uma personagem como Paulo Honório, que não seria acessível ao autor, visto sua origem miserável e sua conduta brutal sob o violento código do sertão, que foi sua cartilha, mesmo antes de aprender a ler.

De acordo com Bastos (2005), esta resolução formal constitui uma hábil estratégia de Graciliano para equacionar o problema de figuração do outro em *SB*. Segundo o autor, o narrador Paulo Honório poderia ser tomado por inverossímil; entretanto é mais realista na medida em que tornou possível ao autor acercar-se da linguagem popular através da representação da sua linguagem. Segundo nossa pesquisa, Paulo Honório possui uma capacidade luciférica de comunicação e de apropriação de discursos alheios, como o de Madalena¹⁷, o que explicaria, por outra via, a escrita do romance pelo fazendeiro semi-letrado.

Com efeito, o conflito modernizador latino-americano é representado na obra de Graciliano tanto por meio do drama individual das personagens submetidas a tal processo, quanto pelos procedimentos formais engendrados na obra. Este conflito é ainda sobredeterminado pela já referida situação de dependência da literatura brasileira em relação às literaturas matrizes. As literaturas de nações colonizadas, como é o caso de todas as nações da América Latina, mostram-se profundamente dialéticas, uma vez que resultam do confronto entre a matéria local, ou seja, as particularidades de uma cultura ou região, e os modelos estrangeiros impostos ao longo do período de colonização e ainda hoje vigentes, como a língua, os costumes e a visão de mundo das metrópoles colonizadoras.

É este confronto o que confere o caráter de dependência a essas literaturas que são, ao mesmo tempo, suficientemente autônomas para representar o processo histórico latino-americano. As literaturas latino-americanas subvertem seus modelos europeus ao ponto de projetarem, de sua perspectiva particular, sua própria universalidade (BASTOS, 1998, p. 100), apesar de não deixarem de ser desdobramentos das literaturas européias.

A geração de 30 abordou tanto os velhos dilemas da colonização quanto os novos problemas da modernização imposta pelas classes dirigentes. As elites latino-americanas, submetidas às elites metropolitanas, introduziram a necessidade de modernização do capitalismo nestes países. Entretanto, o processo modernizador na América Latina baseava-se, e ainda hoje se baseia na manutenção dos antigos modos de produção, como os dos velhos engenhos de açúcar, entre feudais e patriarcais. Tal modernização se apresenta descontínua e falaciosa, uma vez que seus benefícios só se

¹⁷ Dissertaremos sobre tal capacidade ainda nesta parte do trabalho.

estendem à elite latino-americana, enquanto as classes trabalhadoras sustentam o processo modernizador das metrópoles, mantendo internamente o atraso nas relações de produção. O processo modernizador ainda em curso na América Latina, mascara uma estrutura perversa, que promove cada vez mais a exclusão social e em decorrência, a reificação abrangente das relações entre os homens.

Se no início da década de 1930 assistia-se no Brasil à expectativa de uma verdadeira mudança na sociedade, ao final dela tornou-se evidente o agravamento deste quadro, frustradas as possibilidades de superação da condição colonial, evidente pelo fracasso dos movimentos revolucionários. Tal fracasso acabou por promover, pelo contrário, a ampliação e a manutenção das estruturas reificadoras da sociedade. Não é por acaso, destarte, que o romance nordestino da década de 30 “foi o movimento literário mais realista da história da nossa literatura” (COUTINHO, 1967, p. 140), em que pela primeira vez desvelava-se a farsa de uma “modernização sem ruptura” (LEITÃO, 1992), ou seja, com a manutenção dos velhos modos de produção e sem a constituição de uma classe trabalhadora moderna.

1. 3 Do Regionalismo crítico ao Super-Regionalismo

A obra de Graciliano Ramos é situada pela crítica como integrante do ‘regionalismo problemático’ (CANDIDO, 2002) ou do conjunto de obras do chamado Romance de 30. Porém, sua obra se destaca e se opõe a esta novelística por uma série de procedimentos estéticos que podem ser resumidos pela recusa em privilegiar o projeto ideológico em detrimento do projeto estético, como em valer-se de estereótipos na representação da realidade do homem sertanejo. Ao mesmo tempo, Graciliano Ramos foi também um crítico severo do Modernismo de 22. O autor censurava, sobretudo, a chamada ‘gramatiquinha brasileira’, que os modernistas de 22 defendiam em relação à língua literária lusitana.

O fato é que Graciliano aproveitou na medida exata tanto a liberdade lingüística conquistada pelas vanguardas modernistas quanto o apuro estilístico da língua literária. Em sua obra, estes modelos estão em tensão dialética, como comprova, a título de exemplo, o famoso diálogo travado entre Paulo Honório e Gondim logo no início do romance, quando o narrador defende ‘escrever como se fala’ (RAMOS, 1995, p. 10). Esta inadequação/ concordância em relação aos seus contemporâneos, que de fato é comum aos grandes autores, faz da obra de Graciliano a consumação de um pensamento crítico radical, avesso à convergência fácil, e poucas vezes visto na literatura nacional.

Neste sentido, sua obra é precursora da “consciência dilacerada do atraso” (BASTOS, 2005), que será patente na produção da próxima geração regionalista. De fato, nos romances de Graciliano coexistem a consciência catastrófica do atraso e a consciência dilacerada do atraso. Os elementos do absurdo disseminados principalmente em *SB* e em *Angústia* apontam para a perplexidade do homem diante do inominável, do irrepresentável, cuja reflexão crítica extrapola os limites da consciência catastrófica do atraso.

É certo também que nem toda a produção super-regionalista veicula a “consciência dilacerada do atraso”. Segundo a nossa leitura, os universos ostensivamente mitificados nestas narrativas assinalam um regresso em duplo sentido: regresso às fontes primitivas do continente, quando é simbolicamente franqueada a

distância de um tempo imune ainda à colonização e ao conflito modernizador – o que consideramos uma forma de eufemização das contradições intrínsecas ao projeto modernizador em região periférica – e regresso em outro sentido, determinado pelo primeiro, à consciência catastrófica do atraso e mesmo à consciência amena do atraso.

Os elementos considerados anti-realistas das obras do super-regionalismo, como “el absurdo, la magia de las situaciones, de técnicas antinaturalistas, como el monólogo interior” (BASTOS, 2005, p. 139), conformam uma reação destas literaturas às imposições políticas e literárias dos centros metropolitanos da Europa e dos EUA, ao mesmo tempo em que respondem mais uma vez à imposição de alinhamento com as literaturas metropolitanas. Na prosa regionalista de Graciliano Ramos já repercutia a nostalgia do mito, evidente tanto no enredo fáustico do herói quanto em alguns índices do absurdo de que trataremos. Tais índices desvelam uma mensagem subliminar de inconformidade entre o homem e a realidade histórica ¹⁸. De acordo com o Bastos (2005, p. 135),

en general los críticos e historiadores resaltaron la discontinuidad con el paso de la narrativa anterior – llamada ‘regionalismo problemático (Antonio Candido) o ‘realismo crítico’ (Ángel Rama) – a la nueva narrativa, lo que está plenamente justificado, toda vez que los cambios fueran decisivos para la configuración de otra manera de narrar y de colocarse frente al mundo narrado. Pero lo que aquí se busca es ver los mismos cambios en la perspectiva dialéctica de la continuidad. No es que pretenda negar la otra perspectiva. Trato de captar el juego dialéctico entre discontinuidad y continuidad.

Na verdade, segundo Bastos (2005), tanto os padrões do romance realista de 30 quanto o retorno ao mito são modelos estrangeiros com os quais os escritores latino-americanos trabalham a matéria local. A assimilação de tais modelos pode aproximar-se mais ou menos das literaturas matrizes, desde uma cópia até uma obra que modifique o modelo ao ponto inverter seu conteúdo político: “lo que de hecho puede diferencia una reacción de otra es la fuerza de la materia local para hacerse más o menos visible o audible, y ésta no es una cuestión sólo literaria.” (BASTOS, 2005, p. 145).

¹⁸ A investigação de tais índices consta ainda desta parte do trabalho.

Para Moretti (1996), realmente a modernização forçada da América Latina acarretou no retorno do mito nas literaturas periféricas. Segundo o autor, o mito neste contexto é signo de uma resistência simbólica à dominação ocidental (p. 247). O pensamento mítico é revigorado nestas literaturas pela modernização forçada ao mesmo tempo em que se opõe a ela, inclusive por meio de técnicas narrativas específicas, fazendo exame dos vários aspectos da transformação social e reescrevendo fenômenos mágicos ou arquétipos antigos como algo compreensível e até familiar.

Mas a especificidade do contexto social e político da América Latina, a vivência de uma temporalidade dupla, implica em uma maneira também específica de incidência do mito nas literaturas produzidas por estes países, sobretudo o mito ocidental. O mito de Fausto se adere à matéria local em algumas obras latino-americanas de maneira fragmentar e contraditória. Por um lado, as *narrativas da modernização* são fáusticas, posto que os heróis padecem do dilema fáustico; por outro, estas obras não são propriamente versões do mito, não são o mito, porque não engendram elementos básicos da narrativa de origem, como o pacto – no sentido clássico – e Mefistófeles.

No caso das obras *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e *Cien años de soledad*¹⁹, de García Márquez – todas narrativas da modernização no contexto da América Latina –, a matéria local é o suporte da angústia destes heróis que se tornam então versões inacabadas de Fausto. A diferença se deve ao fato de que estes heróis são presas de um projeto modernizador mais perverso que o modelo europeu, porque não prevê a superação do dilema modernizador, mas, pelo contrário, a impossibilidade de superação deste conflito e de um desfecho para a narrativa da modernização latino-americana. Nossa intenção é a de contextualizar o romance *SB* dentro da tradição ‘fáustica’ latino-americana ao mesmo tempo em que de iluminar, em contraste com estas obras do super-regionalismo latino-americano, o alcance crítico da obra de Graciliano já nos anos 30.

Nas obras, também o tempo/espço mítico é calcado em uma *não contemporaneidade*, à semelhança das obras fáusticas européias. Contudo, nas obras latino-americanas a não identificação com o tempo histórico é determinado pelo aprisionamento das personagens entre um universo arquetípico e idealizado, como o

¹⁹ Doravante *Cem anos de solidão*.

Sertão, Macondo e Comala – evocados pelos narradores com nostalgia –, e um presente angustiante, povoado por espectros e seres encantados. Nas obras de Rulfo e de Márquez, certas personagens morreram, mas continuam enclausuradas dentro destes *não-espaços*, indefinidamente. Não lhes foi possível um fim.

De acordo com Restrepo (1993), o método mítico de que se valem os autores super-regionalistas permite-lhes universalizar suas regiões e, ao mesmo tempo, representá-las. O autor concorda com Moretti (1996) que a aliança entre a história e o mito agudiza a reflexão sobre a modernização. Mas, para Restrepo, estas narrativas se tornam, ainda que baseadas no mito, *realistas*, na medida em que provocam a reflexão sobre o conflito modernizador nos países periféricos ao sistema-mundo capitalista. Segundo este autor (RESTREPO, 1993, p. 47), nestas narrativas “o valor do passado é retomado como a grande fonte de reinterpretação de nossa história e de nossa cultura” propiciando “um discurso crítico e questionador através da dialética passado-presente”.

Nas obras o espaço/tempo é mítico para, por um lado, opor-se ao espaço/tempo histórico e ao projeto modernizador que não sustentava mais a farsa de uma modernização eficaz e abrangente e, por outro, para representá-lo. Macondo, Comala, o Sertão são alegorias da América Latina no sentido apontado por Moretti (1996) em *Fausto*, e por Watt (1997), em *Doktor Faustus*. A alegoria, que, segundo Moretti (1996, p. 78), é a figura poética da modernização capitalista, instaura nestas narrativas uma segunda narrativa, a do enredo fáustico.

Em tais contextos discrepantes, no primeiro o mito conta com os elementos originais – diabo, pacto – como encontramos nos *Faustos* de Marlowe, de Goethe e de Mann, na tradição local vão se reduzir a vestígios das antigas estruturas míticas, entre eles a alegoria. Esta adaptação do mito ao modo romanesco é o que Frey (1957, p. 138) chama de *deslocação*²⁰. Nas narrativas latino-americanas o mito de Fausto não é íntegro, mas deixa suas marcas tanto no enredo quanto na estrutura narrativa. Neste embate entre mito ocidental e matéria local se dá a representação do par dialético local/universal divisado por Candido (1997) como determinante das literaturas latino-americanas.

²⁰ “o princípio fundamental da deslocação é este: o que pode ser identificado metaforicamente num mito apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhantes.” (FRYE, 1957, p. 138)

Com efeito, o mito de Fausto, que nas literaturas modernas européias carece da totalidade épica, e neste sentido já é um mito mutilado, em *SB*, como em outras narrativas fáusticas latino-americanas, é sublinhado também pela *ausência*. Os heróis fáusticos de *Grande sertão: veredas*, de *Pedro Páramo* e de *Cem anos de solidão* não contam com Mefisto para realizarem seus desejos, nem com um pacto como ocorre nas obras européias. Contudo, estes heróis acabam por sofrer as conseqüências dos pactos que assinalaram a história da América Latina.²¹

Estes romances latino-americanos, incluindo *SB*, têm elementos em comum, a começar pela dialética passado/presente. As narrativas têm início no tempo presente da enunciação, em seguida voltam ao passado, quando os heróis eram jovens, para então seguir uma linha cronológica de acontecimentos, até reencontrar o presente em que está o narrador, quando este é autodiegético, como é o caso de *SB* e de *Grande sertão: veredas*. Desta forma, fecha-se o círculo temporal que aprisiona estas personagens eternamente. De fato, a história não avança em região periférica; pelo contrário, retorna eternamente ao mesmo ponto e, sob alguns aspectos, retrocede.

Segundo Bastos (2005, p. 127), o mito em *Pedro Páramo* é marcado pela “impossibilidade de sua plenitude”. No entanto, o que lhe parece essencial é investigar o que representa a incidência do mito em uma sociedade que está a meio caminho entre o mundo feudal e o mundo moderno.²² Moretti (1996) também assinalou o impacto da modernidade representado na literatura latino-americana. De acordo com o autor, seguindo a crítica de Jameson (1992, p. 150), em certas literaturas há um *world text*, resolução simbólica e mítica da contradição do contexto social, histórico e político que lhe deu origem. Dentre as obras apontadas por Moretti (1996) estão *Cem anos de solidão* e *Grande sertão: veredas*. Tais obras seriam epopéias modernas, degradadas e defeituosas, e esta degradação latente seria característica da Idade Moderna. Segundo o autor, este gênero revela o antagonismo entre o nome *epopéia* e o adjetivo *moderna*,

²¹ Dissertaremos sobre tais pactos na próxima seção deste capítulo.

²² La cuestión, con todo, no parece estar en la presencia de mitos o arquetipos en la ficción de Rulfo, pero si en lo que eso representa en la vida de personajes que viven un momento de transición del feudalismo al capitalismo. Lo que parece relevante es la imposibilidad de la vivencia mítica en una sociedad que, aunque conserve trazos arcaicos, es ya una sociedad marcada por relaciones de producción modernas.

En estas condiciones el mito no es más que un fragmento del mito, un pedazo, y su presencia está marcada por la imposibilidad de su plenitud. (BASTOS, 2005, p. 127)

produto da inconciliação entre a vocação totalizadora e ancestral do épico e a realidade fragmentada do tempo moderno.

Os habitantes de Macondo, que se assombram mais com os prodígios da tecnologia do que com os fatos fantásticos do seu cotidiano; os moradores de Comala, que evocam um passado de prosperidade arquetípico para não encarar um presente escatológico; o narrador de *Grande sertão: veredas*, que relata com pesar suas histórias de lutas e seu trágico amor sertanejo, em todos estes universos o mito está no lugar e em oposição ao tempo/espaço histórico, ao mesmo tempo em que o representa por meio da alegoria. Certas personagens, como Dolores, de *Pedro Páramo*, e seu Ribeiro, de *SB*, idealizam o tempo arcaico quando o projeto modernizador não estava ainda em curso em suas regiões.

As obras, ainda que retomem as fontes da mitologia indígena e sertaneja, são obras fáusticas, em que os heróis padecem do dilema fáustico, divididos que estão, como Fausto, entre dois mundos, o arcaico e o moderno. De fato, tal dilema parece supervalorizado nas condições das literaturas periféricas, em que as estruturas arcaicas de produção sustentam a modernização parcial e descontínua destes países. O agravante é que na obras latino-americanas não há a possibilidade de transcender esta condição, uma vez que o tempo moderno nunca se impõe totalmente em região periféricas, apesar de desestabilizar os universos arcaicos antes vigentes nestas regiões.

É fáustico o jagunço Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, e em *Cem anos de solidão*, ainda que não exista um herói fáustico – ou apenas um herói fáustico –, a questão da temporalidade moderna e do conflito modernizador é central. Em *Pedro Páramo*, o herói é avesso à modernização, em contraposição à personagem Bartolomé, pai de Susana. Pedro Páramo é uma espécie de anti-Fausto que promove não a modernização, mas a estagnação de Comala e, por isso mesmo, a questão do conflito modernizador na obra é preponderante. Segundo Bastos (2005), Paulo Honório e Pedro Páramo representam a perspectiva do proprietário rural na periferia do capitalismo antes e depois da revolução. O primeiro situado nos anos ‘quase’ revolucionários de 30 no Brasil e o outro após a Revolução Mexicana.

Cem anos de solidão também é uma narrativa da modernização na América Latina. Segundo Moretti (1996), com a obra, pela primeira vez na história da literatura ocidental, o centro de gravidade do sistema literário desloca-se para fora da Europa,

para a América Latina. Os habitantes de Macondo vivem em uma época indefinida, em que várias gerações de Buendias convivem indefinidamente, o que instaura uma nova forma de não-contemporaneidade na narrativa. Para Moretti (1996, p. 239), “the Buendias, who are an extended family and absurdly longlived to boot, always inhabit a hybrid, ill-defined epoch. (...) where old and new combine in the strangest ways, always keeping Macondo’s fate in suspense.”²³

O romance relata a história de uma pequena comunidade que é jogada no processo de Modernização e sujeita a uma aceleração inesperada e vertical. Para Moretti (1996), na obra estão retratadas a relatividade e a violência do progresso, e nessa representação reside o sentido político do realismo mágico de Garcia Márquez. O autor também identifica na obra de Márquez a experiência da temporalidade dupla característica da História latino-americana, e a busca/recusa do tempo moderno: “*One Hundred Years of Solitude* – like *Faust* – tells the story of an ‘incorporation’” (p. 243)²⁴, no caso uma incorporação internacional, formada pelas elites metropolitanas e latino-americanas, que pretende integrar a América Latina ao capitalismo moderno.

Aureliano Triste, sucessor do avô José Arcádio Buendia, era um modernizador. Para incrementar a sua fábrica de gelo, bem como para “vincular a população ao resto do mundo”, decide traçar o projeto de uma estrada de ferro “e era a primeira vez que se ouvia a expressão em Macondo” (MÁRQUEZ, 1996, p. 214). Os cidadãos de Macondo, ainda pouco acostumados às maravilhas modernas, assistem ao processo modernizador como uma espécie de mágica, à qual não se acostumariam com facilidade.

Deslumbrado com tantas e tão maravilhosas invenções o povo de Macondo não sabia por onde começar a se espantar. Passavam a noite em claro contemplando as pálidas lâmpadas elétricas, alimentadas pelo gerador que Aureliano Triste trouxera na segunda viagem do trem e cujo obsessivo tumb-tum custou tempo e trabalho a se acostumar. (MÁRQUEZ, 1996, p. 216)

²³ “os Buendias, que são uma grande família e absurdamente longeva diga-se, sempre habitam uma época híbrida, mal definida (...) onde velho e novo combinam das mais estranhas maneiras, sempre mantendo o destino de Macondo em suspense”. (tradução livre nossa)

²⁴ “*Cem anos de solidão* – como *Fausto* – conta a história de uma incorporação”. (tradução livre nossa)

Em *Cem anos de solidão*, de acordo com Moretti (1996), é restaurado o “link” entre técnica e antropocentrismo que a geração de Joyce separou, o que ele considera um retorno da narrativa. Para o autor, a proibição de romances europeus na Colômbia pela Santa Inquisição por trezentos anos teve um efeito surpreendente na literatura deste país: “a subtraction producing an increase.”²⁵ (MORETTI, 1996, p.234) Este incremento do romance em relação aos seus contemporâneos europeus seria resultado da preservação de todas as formas de narrativas anteriores ao romance no universo ficcional dos autores latino-americanos, especificamente as formas pré-realistas, como os mitos, as lendas e os romances de cavalaria: “a world, in short, in which the extraordinary, the monstrous, the miracle in a word – adventure – still occupies the centre of the picture.”²⁶ (MORETTI, 1996, p. 236)

O romance *Pedro Páramo* passa-se em um vilarejo abandonado do México, em um tempo posterior à Revolução Mexicana. Na obra, o jovem Juan Preciato procura pelo pai, Pedro Páramo, a quem não conhece. Ele encontra uma terra estéril, povoada por vozes e fantasmas. Estas personagens rememoram um tempo de fartura que, no final das contas, não se sabe se existiu. *Pedro Páramo* encena a história do povo mexicano, representada pelos espectros de Comala, que mal se dão conta de que a revolução passou e não os levou a lugar algum. Estas personagens estão imobilizadas entre um passado de prosperidade que nunca existiu e um presente fantasmagórico e macabro. O romance, destarte, engendra a busca por um sentido que se perdeu na história do México.²⁷

Ao que parece, os antigos moradores da cidade (re)vivem a Comala mítica pela dificuldade em encarar um presente amaldiçoado. Estas personagens estão enclausuradas entre um passado arquetípico, de fartura e lirismo, representado nos poemas árcades que Pedro Páramo dedica a Susana San Juan e nas lembranças de Dolores, e o presente fantasmagórico e arruinado da Comala do presente. Os discursos de Dolores descrevem uma cidade edênica, cercada por planícies verdes e douradas das

²⁵ “uma subtração que produziu um incremento”. (tradução livre nossa)

²⁶ “um mundo, em resumo, no qual o extraordinário, o monstruoso, o miraculoso, em uma palavra – a aventura – - ainda ocupa o centro do quadro”. (tradução livre nossa)

²⁷ Las respuestas de Rulfo e de Graciliano al proceso de modernización impuesto por los países centrales son radicales. Cada etapa de la modernización en América Latina viene a agravar los problemas de la etapa precedente. La modernización burguesa nos ha negado el lado positivo de la modernidad: la democracia y el estado de derecho, y nos impuso el lado perverso e inhumano de la exploración. Nosotros somos el lado opuesto de la modernidad, pero construimos a través de la literatura un punto de vista que nos permite evidenciar la perversión de la modernidad. (BASTOS, 2004, p.5)

lavouras de *maíz*: “existe, passando o desfiladeiro dos Colimotes, a vista muito bela de uma planície verde, um pouco amarelada por causa do milho maduro. Desse lugar a gente vê Comala, branqueando a terra, iluminando a terra durante a noite” (RULFO, 2005, p. 26). Alguns dos discursos da memória de Juan Preciado, contaminados pela voz materna, também correspondem a esta modalidade, mas na maioria dos discursos do herói prevalece a descrição de uma cidade abandonada – uma cidade literalmente *fantasma*. Nela não há nada vivente. Nesta cidade, os passos de Juan Preciado são vazios, como as ruas, as casas e as almas dos moradores. A única coisa que vive ali é uma praga – *la capitana*.

Willi Bolle (2004) considera *Grande sertão: veredas* uma reescrita crítica de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, na medida em que esta obra também é uma tentativa de dar conta da realidade dilacerada, bipartida entre o sertão arcaico e o litoral, em desenvolvimento, já apontada por Euclides em sua obra. Para este autor, o pacto com o diabo, supostamente firmado por Riobaldo, seria um falso pacto social, alegoria daquilo que a filosofia política, no limiar da modernidade, imaginou como sendo a base da sociedade civil e do Estado. De acordo com a perspectiva de Rousseau (2004, p. 156), o “pacto dos sujeitos” seria um falso contrato social, baseado na idéia da soberania do proletariado, que instituiria um corpo político denominado *república*, o correspondente da *civitas* antiga.”

Como em *SB*, em *Grande sertão: veredas* duas instâncias temporais instauram-se a partir do narrador autodiegético: a do narrador, do tempo da enunciação, e a do narrado, do tempo do enunciado. O herói narrado vive as aventuras de Riobaldo antes do pacto, e de Urutu Branco, depois dele, no mundo mítico do sertão mineiro. Riobaldo é um jagunço fáustico que chega a proprietário rural e rememora a sua trajetória. O narrador do presente é um fazendeiro poderoso. Porém Riobaldo também relembra os tempos de luta que viveu no sertão – espaço mitificado e fechado ao processo de modernização – com melancolia e pesar.

Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora – digo por mim – o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes desmudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada. Os bandos bons

de valentões repartiram seu fim; muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola. Mesmo que os vaqueiros duvidam de vir no comércio vestidos de roupa inteira de couro, acham que traje de gibão é feio e capiau. E até o gado no grameal vai mingando menos bravo, mais educado: casteado de zebu, desvém com resto de curraleiro e de crioulo. Sempre, nos gerais, é à pobreza, à tristeza. Uma tristeza que até alegre. (ROSA, 1986, p. 17)

No caso desta obra, o narrador sempre se refere ao pacto demoníaco. *Grande sertão: veredas*, de fato, encerra uma ampla pesquisa sobre a *demonologia* sertaneja, haja vista o número incontável de nomes pelos quais o narrador se refere ao demônio e sua ostensiva presença no discurso do narrador. Esta pesquisa, por sua vez, remonta ao pensamento medieval, que se perpetuou no continente latino-americano devido à longa colonização ibérica, de forte caráter cristão e que tinha no maniqueísmo Deus/ diabo um dos pilares de sua dogmática. O herói não está certo de que houve de fato o pacto, mas em *Grande sertão: veredas* o diabo, assim como o sertão, está mesmo em toda parte.

A narrativa de Riobaldo é a busca pela resposta: ele teria ou não pactuado com Satanás nas Veredas-Mortas? Ele espera que seu interlocutor, um homem cidadão, solucione este enigma, mas o narrador nunca cede a palavra a este senhor do mundo moderno. No presente da enunciação o interlocutor, além de não ter voz, não tem liberdade de ir e vir, também ele tornou-se prisioneiro deste universo mítico sertanejo: “Eh, que se vai? Jàjá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de manhã-cedo, o senhor querendo ir, então vai” (ROSA, 1986, p. 17). Ao final do romance, a travessia de Riobaldo ainda persevera, como indica a inscrição de infinito que está na última página.

De acordo com Bolle (2004), a especificidade do narrador do romance de Guimarães Rosa, “dialético e luciférico”, seria a de ver o fenômeno social sob duas perspectivas: a do povo, submetido, e a dos donos do poder, mandatários, o que equivale a dizer, das populações excluídas do projeto modernizador, mas dele agentes, vivendo em condições arcaicas, e a dos proprietários rurais, parcialmente beneficiados e iludidos pela Modernização.

Segundo o autor, Riobaldo chega a um ponto em que não pode mais protelar a

escolha entre permanecer jagunço ou se tornar um coronel. Na primeira hipótese ele continuaria nas mãos de algum chefe de jagunços como “escravo de armas”, e encararia o destino de algum dia acabar como mendigo ou como trabalhador rural, explorado por algum latifundiário. A segunda perspectiva é a de ele mesmo se tornar um chefe, expectativa que abriria para ele a condição de se tornar mais tarde um proprietário rural e ser ele a explorar a força de trabalho de seus antigos companheiros. O pacto teria o efeito de capacitá-lo para se tornar chefe de jagunços e, a partir desta situação mais favorável, tornar-se um dono de terras. Por outro lado, o pacto das Veredas-Mortas seria "uma representação criptografada da modernização do Brasil." (BOLLE, 2004, p. 148)

Na verdade, no Brasil o pacto modernizador se deu entre a burguesia, ou a recém-estabelecida classe industrial, e as antigas oligarquias rurais, que lhes forneceriam matéria-prima e humana. Tal acordo se deu, portanto, sem a participação do povo, e outras alianças entre as elites nacionais e estrangeiras marcaram a história da América Latina desde a colonização.

1. 4. Pactos pela Modernidade

O projeto modernizador em região periférica teve duplo aspecto: ao mesmo tempo em que introduziu importantes transformações modernas em sociedades ainda feudais promoveu “o aprofundamento das velhas mazelas do atraso nestas sociedades” (RESTREPO, 1993, p. 42). As conseqüências deste processo constituem ainda hoje tema de debate nos países latino-americanos e matéria vertente nas narrativas produzidas nestas condições.

A chamada *modernização sem ruptura* (LEITÃO, 1992), ou seja, sem uma efetiva revolução, foi possível através de uma aliança entre as antigas oligarquias rurais e a recém-estabelecida burguesia citadina, em resposta às demandas estrangeiras. Tais acordos foram firmados sem nenhuma participação das classes trabalhadoras. Ainda segundo Leitão (1992, p. 194), “não dispúnhamos de uma classe burguesa orgânica a quem delegar a missão; tampouco criamos o *citoyen* (o homem que sintetiza em si a vida pública e a vida privada) ou a comunidade humana autêntica”. Nestas condições, sem contar com uma grande transformação social, as mudanças políticas foram determinadas pelas alianças entre a burguesia e as antigas classes dominantes, distantes de qualquer participação popular.

A história de Fausto condensa a aventura do homem em busca da modernidade e, neste sentido, o dilema fáustico ilustra o conflito modernizador também nos países periféricos, cuja versão mais famosa foi criada em um país em que o processo de modernização nos séculos XVII e XVIII é comparável ao dos países sul-americanos nos séculos XIX e XX justamente pela coexistência de estruturas arcaicas e modernas.

No entanto, só em parte o contexto histórico da América Latina no início do século XX é comparável ao da Alemanha do final do século XVII. Neste país, da mesma forma que na América Latina, o feudalismo e os modos arcaicos de produção eram vigentes quando o processo modernizador já estava em curso nos grandes centros; o país estava atrasado relação à modernização da França e da Inglaterra. Na Alemanha, porém, tais modos de produção seriam assimilados ou extintos pelo capitalismo moderno; já na América Latina, os modos arcaicos e modernos de produção mantêm uma relação de simbiose, sem que haja mesmo previsão de superação de nossa condição de dependência das metrópoles capitalistas.

Esta diferença deve-se ao fato de que na Alemanha se constituiu uma classe com condições revolucionárias semelhantes aos do resto da Europa, mesmo que com atraso em relação aos centros. Esta classe, a burguesia, que promoveu uma revolução na Europa para tomar o poder e estabelecer seu *status quo*, aqui viria a se estabelecer sem revoluções, formada a partir das classes já dominadoras, em resposta à modernização imposta pelas elites estrangeiras da Europa e dos EUA. Para Marshal Berman (2005, p. 49),

a cisão por mim descrita na figura do Fausto goethiano ocorre em toda a sociedade européia e será uma das fontes básicas do Romantismo internacional. Mas tem uma ressonância especial em países social, econômica e politicamente ‘subdesenvolvidos’. Os intelectuais alemães no tempo de Goethe foram os primeiros a ver as coisas desse modo, comparando a Alemanha com a Inglaterra e a França, e com a América (...) No século XX, os intelectuais do Terceiro Mundo, portadores de cultura de vanguarda em sociedades atrasadas, experimentaram a cisão fáustica com invulgar intensidade.

Nos países da América Latina, a angústia de estarmos em situação de descompasso histórico em relação aos grandes centros, um drama fáustico por excelência, foi um dos elementos que impulsionaram o processo tardio e violento da modernização. O dilema fáustico nestes países é agravado pela contradição inerente à sua condição de dependência das metrópoles. De maneira a viabilizar tal modernização descontínua e falaciosa, muitos acordos – pactos nefastos – marcaram a história latino-americana. Estes pactos sempre aliaram as elites latino-americanas e estrangeiras, em detrimento do campesinato e do proletariado.

Assim é desde o Brasil colônia. O descobrimento da América, no século XVI, forneceu o meio definitivo de incremento e propulsão da modernidade para o capitalismo europeu. A Inglaterra, colonizadora da América do Norte, detinha o controle indireto das colônias de Portugal e de Espanha. Por um lado, este país beneficiava-se da violenta colonização de extração da América Latina e, por outro, empreendia uma colonização de povoamento mais eficiente na América do Norte,

ampliando assim o seu território e afirmando seu projeto imperialista. As colônias latino-americanas herdaram e cristalizaram a estrutura feudal das nações colonizadoras, que durante três séculos continuaria a vigorar, mesmo quando a Inglaterra impôs a modernização do continente, já na passagem do século XVIII para o XIX.

O conflito modernizador começa a ganhar vulto na América Latina já por volta de 1850, quando a monarquia brasileira aceitou uma série de medidas impostas pela Inglaterra, visando a modernização capitalista do país, a fim mudar sua fisionomia e encaminhar-se para o que então já se considerava modernidade: a extinção do tráfico de escravos, a promulgação da Lei de Terras, centralização da Guarda Nacional e a aprovação de um código comercial. O fim do tráfico resultou na liberação de capitais resultantes, o que deu origem a uma intensa atividade de negócios e especulação no sudeste. Nesta época surgiram bancos, empresas de navegação a vapor, indústrias. Graças a um aumento das tarifas de produtos importados, a receita nacional cresceu.

A constatação da defasagem em relação ao ‘outro’ da metrópole, o dilema fáustico por excelência, foi um dos elementos propulsores do projeto modernizador na América Latina. As revoluções de independência, inspiradas no pensamento liberal burguês que tinha por base o Enciclopedismo francês e o Materialismo inglês, proposições do ‘século das Luzes’, também apontavam o caminho da modernização como a saída para os problemas econômicos e sociais do país.

A fim de otimizar as transações comerciais, a Inglaterra, credora do Brasil desde o século XVII, e os EUA, a partir da Segunda Guerra Mundial, passam a exigir das nações suas dependentes, pactárias, o incremento das instituições financeiras e de exportação. Esta demanda gerou nos países colonizados um processo violento e desigual de modernização. Por um lado, o país modernizava-se para adequar-se à nova ordem mundial e, por outro, mantinha fórmulas arcaicas como a escravidão e o clientelismo, a fim de sustentar esta mesma modernização dos países dominadores.

Um dos maiores desafios desta modernização do comércio interno e externo era o transporte de produtos, até o século XIX feito através de estradas precárias, no lombo de burros, até os portos, também poucos e desaparelhados, para de lá seguirem para a Europa e os Estados Unidos. Por esta época, o produto de maior exportação do Brasil passou a ser o café, angariado pelo gosto do consumo interno e externo, sobretudo nos EUA, e pela decadência da cana-de-açúcar, com a concorrência do

açúcar de beterraba da Alemanha, e do açúcar de Cuba, que dispunha de 70 % de seus engenhos maquinizados, em contraste de 2% no Brasil.

De fato, no nordeste do Brasil, mais que em qualquer região, a estrutura da sociedade colonial não se vergava facilmente aos processos modernizadores. Nesta região, as oligarquias rurais procediam ainda da monarquia portuguesa e, portanto, estavam atreladas ao absolutismo e aos sistemas arcaicos de produção. Por um lado, as oligarquias nordestinas impediam o surgimento de uma classe com capacidade revolucionária – como a que se esboçava no sudeste brasileiro, ainda que debilmente, por influência principalmente dos imigrantes europeus procedentes do proletariado de seus países – e, por outro, rejeitavam e ficavam à margem das inovações impostas pela modernidade, tais como a libertação dos escravos, a melhoria das condições de transporte de produtos e da malha portuária, a modernização dos engenhos e, principalmente, o ingresso da mão-de-obra assalariada estrangeira. As oligarquias do sudeste, pelo contrário, foram erigidas à sombra da industrialização inglesa e da exportação do café e eram, portanto, mais abertas às inovações modernizadoras.

Com o fim do tráfico, o mercado negreiro voltou-se para os proprietários rurais em decadência, concentrados no nordeste, de quem os escravos eram comprados por preços baixos e levados para o sudeste. Outro fator agravante da decadência dos latifúndios nordestinos é que muitos dos investidores do nordeste deslocaram-se para a Amazônia, com a crescente exploração da borracha naquela região, levando consigo os capitais restantes nesta região. Finalmente, as grandes imigrações que tiveram início ainda no século XIX e se intensificariam até meados do século XX, patrocinados pelas oligarquias cafeeiras, e das quais os pequenos produtores nordestinos ficaram de fora, propiciaram uma diversificação da economia ao sudeste que confirmou de vez a supremacia do comércio desta região em relação às demais regiões do país.

Paralela a esta incrementação da estruturas comerciais do sudeste, assistiu-se no Brasil a vários acordos que excluía a participação popular depois da proclamação da República. O primeiro pacto se deu na Primeira República, entre a chamada República Oligárquica e as antigas oligarquias rurais, representadas, principalmente, pela oligarquia do café, de grande influência até depois da Segunda Guerra Mundial, e que forçou desde o século XIX. Já na década de 1930, a aliança se deu entre o governo, a chamada República Liberal, e o Exército, que anteriormente carecia de unidade, e

sofria de cisões internas, mas que, com a Guerra do Paraguai, unificou-se. Este acordo, em última instância, culminou com o golpe militar que levou as Forças Armadas ao poder, não sem ‘pacto’ entre a burguesia industrial, as oligarquias remanescentes e este novo governo.

Já no início do século XX, por um lado, ainda persistia no Brasil o sistema produtivo de base feudalista, mais arraigado nas regiões distantes das metrópoles brasileiras e, por outro, começavam a ser disseminadas idéias novas, de cunho modernizante, impulsionadas pela Revolução de 30, e pelo imperativo de adaptação do país ao mercado mundial. A modernidade dos países europeus, na verdade, escorou-se no atraso dos países colonizados para se estabelecer. Ao mesmo tempo em que estes países impunham a compra dos excedentes industriais da Primeira Guerra Mundial pelos países periféricos do capitalismo mundial, compravam produtos agrícolas e manufaturados a preços baixos, garantidos pelas estruturas arcaicas, que se utilizava da mão-de-obra semi-escrava, e mesmo escrava dos países latino-americanos.

Nossa pergunta, entretanto, retorna aqui: o que teria o fracasso da modernização representado em *SB* a nos ensinar com relação à Modernidade do mundo ocidental como um todo?

1. 5. Sonhos de Modernidade e de Arcaidade: de Paulo Honório Fomentador a Paulo Honório Amador

Em *SB*, no tempo do enunciado e nos dois primeiros capítulos narrados no tempo da enunciação, Paulo Honório é um agente modernizador, um entusiasta da modernização imposta na América Latina em todas as suas prerrogativas de atender as demandas estrangeiras. Latejam no herói *sonhos de modernidade*:

Efetuei transações arriscadas, endividei-me, importei maquinismos e não prestei atenção aos que me censuravam por querer abarcar o mundo com as pernas. Iniciei a pomicultura e a avicultura. Para levar meus produtos ao mercado, comecei uma estrada de rodagem. Azevedo Gondim compôs sobre ela dois artigos, chamou-me patriota, citou Ford e Delmiro Gouveia. Costa e Brito também publicou uma nota na *Gazeta*, elogiando-me e elogiando o chefe político local. Em conseqüência, mordeu-me cem mil-réis. (RAMOS, 1995, p. 40)

No fragmento, Paulo Honório agiliza seus intentos capitalistas com seu dinamismo característico, mobilizando colaboradores e a imprensa, mediante pagamento. Sua linguagem é direta e seu objetivo é a obtenção do lucro. O tempo verbal é o pretérito perfeito, adequado para a enumeração condensada de eventos. A primeira pessoa do singular é ostensiva neste fragmento, bem como os verbos de ação transformadora – “efetuei”, “endividei-me”, “importei”, “iniciei” – o que denota o caráter absolutamente individualista de seus empreendimentos.

Não é por menos que seus amigos o comparam a Ford e a Delmiro Gouveia. O primeiro foi o grande e um dos primeiros capitalistas que ascendeu na América do Norte, símbolo maior do sonho americano de progresso e de modernidade. Depois da Segunda Guerra, ficou conhecido por ‘fordismo’ o método de produção caracterizado pela produção em série; na verdade, um aperfeiçoamento do taylorismo. Delmiro Gouveia, no início do século XX, torna-se o primeiro exportador de couro da América Latina, também ele um modernizador, assassinado ainda antes da Segunda Guerra por se opor à indústria de couro inglesa.

Paulo Honório age como um destemido empreendedor, otimista em relação ao processo modernizador, um herói fáustico. Ele não hesita diante do endividamento ou do risco que as novas técnicas agrícolas e pecuárias representam no contexto em que estão inseridas, o ambiente rural do nordeste dos anos 30. Ele põe em prática as maiores tarefas da modernização – diversifica os negócios da fazenda, constrói estradas para o escoamento da produção, adquire máquinas e animais importados. Paulo Honório põe em prática, de fato, as modernizações impostas pelas elites com total confiança no processo modernizador. Seu desejo é “abarcara o mundo com as pernas”, intento comparável ao de Fausto no segundo volume, no qual Berman (2005) identifica o Fomentador e Moretti (1996) sublinha aspectos do herói épico.

A expressão “abarcara o mundo com as pernas” não poderia ser mais pertinente. Ela revela a ambição da personagem em estar à altura do processo modernizador que adentrava o sertão nordestino. Não lhe faltou o cuidado com a aceitação pública e com a divulgação enganosa na imprensa, imprescindível no “mundo moderno”. No projeto da estrada de rodagem, Paulo Honório alia-se ao prefeito, o que demonstra o caráter político de seu projeto, sua cumplicidade com o poder público. Paulo Honório segue reificando o mundo em seu redor, comprando e se endividando para dar prosseguimento ao seu plano de modernização da fazenda São Bernardo. Como ele declararia mais tarde: “devagarinho, foram clareando as lâmpadas da iluminação elétrica. (...) Luz até a meia-noite. Conforto! E eu pretendia instalar telefones.” (RAMOS, 1995, p.47)

Paulo Honório veio de um daqueles mundos, ainda arcaico nos seus modos de produção e as suas relações sociais – o sertão nordestino do final do século XIX –, em que ainda perseverava a “lei do cão”, ou o código de violência do sertão, onde cresceu pobre e desamparado. A fim de ascender a proprietário rural, ele se deparou com sua limitação de classe e buscou reverter o quadro que o oprimia através dos meios arcaicos de que dispunha – a violência e a coerção. Para o herói, o fim justifica os meios; ele desejava a fazenda São Bernardo, onde havia trabalhado “no eito, com salário de cinco tostões” (RAMOS, 1995, p. 14).

O herói presumia que, como proprietário rural, não estaria mais à mercê dos desmandos alheios. De dominado, Paulo Honório queria se tornar dominador. O fato é que, para Paulo Honório, só havia dois caminhos: ou acomodar-se, submisso ao meio, e

aceitar sua condição de classe, dominado pelas estruturas sociais, ou se insurgir contra esta sua limitação de classe e buscar, pelos métodos que conhecia colocar-se do lado forte deste cabo-de-guerra classista: tornar-se um dominador. O herói, a despeito de todas as dificuldades, consegue chegar – mas não se manter – aonde queria com a posse da fazenda São Bernardo.

Como proprietário de São Bernardo, a personagem entra ‘de chofre’ no incipiente processo modernizador que então se desenvolve no nordeste, com suas leis implícitas de concorrência feroz e de dissimulação das relações de trabalho. No entanto, a exemplo de Fausto, que estava destinado a ser um dos obstáculos derrubados no caminho da modernidade, Paulo Honório também o seria. O herói está à frente de seu tempo, ou dos coronéis como Mendonça e seu Ribeiro, afeitos ainda ao sistema colonial-feudalista; como ele gosta de ressaltar, é versado em “estatística, pecuária, agricultura e escrituração mercantil” (RAMOS, 1995, p.9). Com efeito, ele nutre um arraigado *desejo de desenvolvimento*, tal qual o Fausto goetheano em sua fase de fomentador. No entanto, em breve se tornaria obsoleto como seu Ribeiro, quando não poderia mais manter a atualização dos modos de produção da fazenda São Bernardo. Se para conseguir o capital e o poder intrínseco a ele Paulo Honório dispôs de sua experiência no mundo arcaico, para mantê-los e ampliá-los deveria inserir-se na modernidade, que logo não lhe estaria mais disponível.

Em *SB*, o pacto fáustico já se dá no assassinato de Fagundes, logo no início do romance. Paulo Honório paga antecipadamente, com uma ação criminosa, a vitória inicial, a conquista da fazenda São Bernardo. A ação criminosa, o assassinato, se dá assim como uma condição prévia; é uma maneira de Paulo Honório sagrar-se como herói transgressor, como aquele que assume inclusive o fracasso vindouro. Se é assim, o fracasso não é surpresa. Paulo Honório cruza a fronteira entre o permitido (natural) e o culturalmente interdito (sobrenatural), o que marca a sua entrada para o diabólico. Confirmando esta postura demonizada, a partir daí o herói dá prosseguimento a sua carreira de acumulador violento e satânico.

Com efeito, em *SB*, a discutida cisão no herói, entre o Paulo Honório reificante, ou ‘narrado’, e o Paulo Honório problemático, ou ‘narrador’ (ABDALA, 1971), entre a voz reificante do narrador-personagem e a voz problemática do narrador-escritor, para nós relaciona-se às posturas de Mefisto e de Fausto no romance. Segundo nossa

abordagem, a cisão entre narrador e narrado não é exata. A oposição constitui-se entre o Paulo Honório modernizador e reificador, em busca do tempo moderno – o *Fomentador* – e o Paulo Honório frustrado e nostálgico do passado – o *Amador*. Tal fratura demonstra a contradição inerente à personagem, perdida que está a meio caminho entre o mundo arcaico e rural e o mundo moderno que se vislumbrava no sertão. Esta aporia é intrínseca ao texto, apreensível nas suas estruturas formais e semânticas, que são historicamente fundamentadas.²⁸

Não é por acaso também que Paulo Honório resolve escrever um livro, símbolo da tecnologia e da magia que é a escrita, especialmente em um universo pré-capitalista, ou semifeudal, como o agreste brasileiro do início do século XX. Saber ler e escrever já é ‘fabuloso’ neste contexto. Segundo Sloterdijk (1999, p. 10):

Para o Velho mundo, e mesmo até a véspera dos modernos estados nacionais, saber ler significava de fato algo como a participação em uma elite cercada de mistérios – o conhecimento de gramática equivalia antigamente, em muitos lugares, a mais pura feitiçaria, e, de fato, já no inglês medieval, a palavra glamour desenvolve-se a partir de grammar: para quem sabe ler e escrever, outras coisas impossíveis serão igualmente fáceis. No início os humanizados não são mais que a seita dos alfabetizados.

De acordo com o autor, o homem é naturalmente dotado de tendências opostas, as bestiais e as humanizadoras, e a leitura é um método de domesticação da energia bestial do ser humano. Para o autor, “a humanidade consiste em escolher para o desenvolvimento da própria natureza as mídias domesticadoras, e renunciar às desinibidoras. O sentido desta escolha de meios consiste em desabituar-se da própria bestialidade em potencial.” (SLOTERDIJK, 1999, p. 19) Por isso Paulo Honório escreve. Ele espera inverter seu impulso bestial – leia-se *Fomentador* – em humanizador – ou *Amador*.

De fato, uma das maiores habilidades de Paulo Honório é o seu poder de convencimento pela palavra – falada e escrita. Persuadir é a maior capacidade do *Fomentador*, e escrever é a grande habilidade do *Amador*. Consideramos a competência

²⁸ A questão da cisão do narrador é matéria de investigação da segunda parte do presente trabalho.

lingüística do herói um dom satânico, que é comum a outros heróis fáusticos. Como pretendemos demonstrar, Paulo Honório é um hábil e versátil debatedor, que dispõe de uma variedade de discursos, do mais ameno ao mais brutal, que escolhe de acordo com seus interesses.

Com efeito, na ausência de Mefisto, Paulo Honório também assimila suas funções em *SB*. Por um lado, desempenha a função de Mefisto a cada vez que alicia uma das personagens, fazendo uso de seu verbo satânico, para depois as trair. Por outro, Paulo Honório exerce o papel de Fausto em seus dois momentos, quando persegue o seu sonho de desenvolvimento, característico do Fausto *Fomentador* – do qual Mefisto é um cooperador – e quando se dá conta da solidão e da amargura que tomou conta de sua vida, como o Fausto *Amador*.

Mefisto e Fausto são personagens auto-complementares. Eles constituem uma unidade de ação, pois um não existira sem o outro. Moretti (1996) observa que há uma refuncionalização das personagens em *Fausto* do primeiro para o segundo volumes. Segundo o autor, Mefisto começa como um demônio trágico e acaba como um demiurgo épico. Fausto, por sua vez, começa como um herói trágico e, no segundo volume, adquire a envergadura de um herói épico. No segundo volume, trata-se de um trabalho *de-tragicization* do herói, operação sem a qual a ideologia de Fausto não seria a mesma. Fausto torna-se, então, uma personagem de ação. Não apenas ele, mas também Mefisto literalmente move mundos para levar a termo os intentos modernizadores de Fausto.

Não é possível, portanto, saber quando Mefisto é aliado de Fausto ou seu pior inimigo. Como agente das ações no primeiro volume, ele suaviza a responsabilidade de Fausto na primeira parte; esta é a sua função. Mefisto está lá não para fazer o que Fausto não poderia, mas para impedi-lo de fazer por si mesmo – uma estratégia fundamental para a epopéia moderna, a estratégia da contradição e da negação, que Moretti (1996) chama de *retórica da inocência*.

Mefisto realmente é um dos maiores sedutores da literatura ocidental e sua força reside na sua capacidade de persuasão e de mascaramento. O disfarce é sempre uma estratégia satânica. O diabo toma vários aspectos para Adrien, em *Doktor Faustus* e, não por acaso, Dorian Grey tem uma aparência que não corresponde a sua idade na obra de Oscar Wild. O diabo recebe ainda incontáveis nomes na literatura ocidental, e

esta tendência é exacerbada em *Grande sertão: veredas*. De fato, a tentação à qual Mefistófeles submete Fausto é uma reafirmação da tentação de Jesus no deserto e na *Bíblia* é também através do argumento, da palavra, que o demônio tenta persuadir a Cristo.

Paulo Honório, por sua vez, é um dos heróis mais dissimulados e um dos narradores mais persuasivos da Literatura Brasileira – comparável apenas a Bentinho²⁹. Ele dispõe de várias linguagens-máscaras para viabilizar os seus intentos³⁰. Para nós este é um dos muitos indícios de dissimulação deste narrador luciférico³¹. Sobretudo o diálogo, como salienta Candido (1992, p. 104), é um instrumento de combate de Paulo Honório.

Nas obras fáusticas aqui abordadas, o pacto demoníaco é sempre precedido de um debate entre o pactuante e pactário. A questão da aquisição de códigos lingüísticos alheios aos universos dos heróis, ou o contrário, a dificuldade de expressão dos heróis é recorrente em todas as obras fáusticas. Paulo Honório alinha-se a Mefisto cada vez que põe em prática sua grande capacidade de aliciamento, como com Padilha, Mendonça e Madalena. E ele encarna o papel de Fausto em suas duas versões, de Fomentador e de Amador, respectivamente quando está em busca do tempo moderno e quando sofre sua tragédia amorosa. É certo que as funções de Fomentador e de aliciador não se distinguem totalmente em *SB*, mas a porção satânica do herói é mais evidente quando Paulo Honório faz uso do verbo endiabrado.

Com efeito, tem relevo nas narrativas fáusticas o poder de persuasão da palavra. Em Marlowe, Mefisto não tem dificuldade em convencer sua vítima, que se arrepende. Em Goethe, é Mefisto quem acaba por aceitar um desafio de Fausto, não sem antes uma longa disputa verbal entre as personagens. Em *Doktor Faustus*, ocorre o inverso: o narrador Serenus relata que desde jovem Adrien teve dificuldade em se expressar pela fala, preferindo a linguagem musical. Esta dificuldade de expressão se agrava quando o herói firma o pacto com Mefisto e à medida que desenvolve um novo código musical – a escala dodecafônica. Durante seu discurso final, quando o herói perpetra o seu *mea culpa*, sua inabilidade verbal chega ao auge: “Antes de mais nada – prosseguiu –, preciso pedir a vossa indulgência (em seguida se corrigia, dizendo

²⁹ Trataremos desta suposta descendência de Paulo Honório na segunda parte..

³⁰ Veremos também os discursos engendrados pelo herói na segunda parte.

³¹ Veremos detidamente outras estratégias de dissimulação do narrador na segunda parte.

‘indulgência’, mas repetia indilgência)’(MANN, 1984, p. 668).

A linguagem por excelência de Adrien é a música. Esta é a conclusão a que chega o narrador e amigo Serenus:

Nunca antes percebera eu mais claramente a vantagem que a Música, que diz tudo e nada, leva sobre o verbo inequívoco; nunca antes se me revelara com igual nitidez a protetora irresponsabilidade da Arte, em comparação com a desnudadora crueza da confissão direta. (MANN, 19984, p. 670)

O herói-narrador de *Grande sertão: veredas*, um “narrador luciférico” (BOLLE, 2004), inventa uma língua para narrar sua fábula satânica. Não por acaso um dos nomes pelos quais Riobaldo chama o diabo é ‘Pai da Mentira’, aquele que usa a palavra para ludibriar. Na obra, Guimarães Rosa recria uma linguagem oral, que é o suporte natural do mito, e a ressonância mítica realmente é indiscutível nesta obra. A língua em *Grande sertão: veredas* foi elaborada a partir das fontes sertanejas que, por sua vez, têm base nas culturas africanas e indígenas processadas pela língua do colonizador. O resultado é uma modalidade indiscutivelmente erudita e de difícil decifração. A língua do romance é uma espécie de hieróglifo sertanejo, e também neste sentido a obra retorna às fontes míticas, porquanto recupera as linguagens dos povos ancestrais, genocizados e submetidos pelo colonizador. Para compreender este código sertanejo, o leitor deve ser iniciado na arte da decifração.

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe? Abrenúncio. Essas melancolias. (ROSA, 1986, p. 3)

Em *Pedro Páramo*, a capacidade lingüística do protagonista é de intrigante refinamento. Neste romance e em *SB* há o contraste entre dois estilos, pertencentes a modos de produção também distintos, referentes a momentos históricos distintos.

Diferentes linguagens que acarretam diferentes concepções espaço-temporais, diferentes visões de mundo e que significam a força de ação do colonizador versus a força de resistência do colonizado. Nas obras, a oralidade está presente apesar do suporte contraditório da escrita. Segundo Bastos (2005, p.5),

creo que debemos estudiar la tensión entre presencia y ausencia de oralidad como una contradicción propia del fenómeno literario en situación colonial: el texto literario como la escritura de una contradicción, o mejor, como una escritura contradictoria.

Na obra de Rulfo, observa-se a alternância, nem sempre bem delimitada, entre um estilo coloquial, em que o cotidiano e os dramas humanos encontram repercussão, e um estilo elevado, ao modo de poemas árcades. Em *Pedro Páramo*, o primeiro estilo representa a força de resistência (mesmo que débil) da oralidade nativa, e o segundo estilo corresponde à modalidade do colonizador espanhol e do próprio autor, detentor da linguagem de prestígio, que é a escrita. Esta modalidade está no texto na forma de digressões, em que se evoca um tempo-espaço mítico, imune ao caos presente da narrativa. Para Bastos (2005, p. 5), “en Rulfo, tenemos la confrontación de diferentes culturas, las cuales no forman una realidad homogénea. Sus elementos son las partes jerárquicas y contradictorias de una realidad cultural heterogénea.”

Tempo, espaço e linguagem fazem uma aliança perfeita em *Pedro Páramo*. Nele a força do colonizador destaca-se nos trechos bucólicos em que Susana San Juan aparece como parte da paisagem, ao lado da qual a representação da oralidade, ou da força de resistência do colonizado, marca um grande contraste. Na maioria dos discursos sem aspas, pelo contrário, predomina o presente, a ação e o discurso direto, em referência à cultura oral mexicana, estagnada entre dois tempos históricos.

O discurso de Pedro Páramo corresponde à modalidade do colonizador. Nestes discursos a natureza está como verdadeiro *locus amoenus* árcade, e Susana é parte integrante dela:

...Havia uma lua grande no meio do mundo. Eu perdia meus olhos olhando você. Os raios da lua filtrando-se sobre a sua cara. Não me cansava de ver essa aparição que era você. Suave, esfregada de lua; sua boca inchada e suave, umedecida, colorida de estrelas; seu corpo transparentando-se na água da noite. Susana, Susana San Juan.” (RULFO, 2005, p.172)

Em *SB* também se verifica a incidência de dois estilos amalgamados em uma prosa que, ainda que definitivamente literária, aproxima-se da oralidade nativa, tanto pelo uso de expressões correntes do linguajar brasileiro quanto pela valorização do silêncio. Na verdade, em toda a obra de Graciliano Ramos o laconismo (BASTOS, 2004) está presente como representação do escritor como mediador. Este laconismo culminará no mutismo simbólico do herói de *Vidas secas*. O silêncio, este espaço subjetivo de reflexão tanto do personagem quanto do leitor, é um recurso recorrente nas narrativas orais em geral. Esta tênue subjetividade, em *SB*, alia-se uma narração objetiva que parece substancial ao romance, mas que vai se afrouxando quando o romance cede lugar à confissão.

Para nós, a capacidade lingüística, oral e escrita, de Paulo Honório constitui seu maior trunfo, uma habilidade ao mesmo tempo satânica e moderna; em uma palavra – mágica. A habilidade de Paulo Honório em adquirir discursos alheios relaciona-se com sua porção mefistotélica. Ele se apropria do discurso de professora primária de Madalena: “Tive, durante a semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos.” (RAMOS, 1995, p. 95). Como um narrador semiletrado, Paulo Honório desconheceria termos tais como “sintaxe” e “solecismos”, que se referem à gramática portuguesa. Apesar de o herói afirmar que não foi capaz de “afinar sua sintaxe pela dela”, este próprio fragmento indica o contrário, a assimilação do discurso da professora pelo fazendeiro.

No discurso a seguir o narrador emprega a função fática. Como é seu costume, ele chama a atenção do leitor, pretende torná-lo seu aliado; também o leitor é objeto de seu poder aliciador: “Ora, vejam. Se eu possuísse a metade da instrução de Madalena, encoivava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo.” (RAMOS, 1995, p. 9) A “tal papelada de Madalena”, de que tratava, porque na feitura de *SB* ela “tinha préstimo”? Segundo nos parece, Paulo Honório usurpa a linguagem

acadêmica de Madalena e deste modo capacita-se para compor o romance de suas memórias. Esta leitura explica a questão polêmica da verossimilhança deste narrador, que não seria capaz de escrever um romance.

De fato, Paulo Honório escrever um romance de alto nível formal como *SB* nos parece o maior indício de sua capacidade luciférica de comunicação. Por um lado, a modalidade escrita da língua não lhe estaria disponível, como ele mesmo afirma inúmeras vezes durante a narrativa. Ele se diz mesmo antipático a qualquer forma acadêmica da língua, como ilustra o diálogo travado no primeiro capítulo com Gondim. Por outro, ele é o autor ficcional de um romance que muitos críticos consideram clássico, pela concisão e equilíbrio da linguagem, e ostenta uma variação de discursos, dos mais amenos aos mais enérgicos, com desenvoltura. Paulo Honório escolhe a modalidade de acordo com sua intenção no momento, como quem escolhe uma arma de combate. Para Paulo Honório, falar e escrever são formas de luta. Com a palavra ele arma emboscadas semelhantes às que tramou para Sampaio e Mendonça.

No colóquio a seguir, o herói convence Madalena a casar-se com ele. Os termos da proposta de casamento de Paulo Honório são comerciais. Ele explica à noiva as vantagens que lhe caberia em casar-se com ela. Como ele mesmo adianta, em linguagem objetiva e convincente, a instrução de Madalena compensaria sua escassez de recursos. Como sempre ocorre, ele convence a professora:

- O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Job, entende?
 - Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que eu diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu.
- (RAMOS, 1995, p. 89)

O fato é que, através da força ou da palavra, Paulo Honório persuade as demais personagens a agirem de acordo com seus interesses. A estratégia que idealiza para obrigar Padilha a lhe vender São Bernardo a um preço irrisório é um dos exemplos da capacidade de cálculo e convicção do herói. Paulo Honório observa o rapaz por um tempo e torna-se seu confidente. Ele percebe que Padilha não seria

capaz de levantar a fazenda, e por isso mesmo o encoraja nesta empreitada e lhe empresta uma quantia em dinheiro, certo de que ele nunca conseguiria lhe pagar. Padilha, por sua vez, equivocadamente, conta com a tolerância de quem se mostrou seu *amigo*.

A aparição de Paulo Honório na fazenda para cobrar as letras vencidas, em um tenebroso dia de inverno, é comparável à de Mefistófeles cobrando a fatura de Dr. Fausto. Para chegar à fazenda, o herói ultrapassa um *atoleiro sem fim*, debaixo de chuva, por quatro horas. Trata-se de uma de travessia satânica e, com efeito, neste momento, pela primeira vez, Paulo Honório tira a máscara diante de Padilha. Neste ponto, a linguagem torna-se áspera e incisiva, denota a verdadeira natureza do herói. Diante da credulidade de Padilha, que não percebeu ainda que estava em suas mãos, Paulo Honório ‘não tem remorsos’, como afirma mais tarde, e conclui sua artimanha para possuir São Bernardo:

A última letra se venceu num dia de inverno. Chovia que era um deus-nos-acuda. De manhã cedinho mandei Casimiro Lopes selar um cavalo, vesti o capote e parti. Duas léguas em quatro horas. O caminho era um atoleiro sem fim. (...) Luís Padilha dormia na sala principal, numa rede encardida. (...)

Sentei-me num banco e apresentei-lhes as letras. Padilha, com um estremecimento de repugnância, mudou a vista (...)

-Estou em dificuldades sérias. Ia propor uma prorrogação com juros acumulados. Recurso não tenho. (...)

- Não vale a pena. Vamos liquidar.

- Ora liquidar! Já não lhe disse que não posso? Salvo se quiser aceitar a tipografia.

- Que tipografia! Você é besta? (...) Isso não são maneiras, Padilha. Olhe que as letras venceram.

- Mas se não tenho! Hei de furtar? Não posso, está acabado. (...)

- Acabado o quê, meu sem-vergonha! Agora é que vai começar. Tomo-lhe tudo, seu cachorro, deixo-o de camisa e ceroula.

(RAMOS, 1995, p.20)

A ‘desliterização’ ou, poder-se-ia se dizer, a ‘oralização’ do romance no Brasil ocorre a partir de 1930 em decorrência da normatização das conquistas dos anos 20. Esta representação da oralidade é consequência da evolução da consciência de artistas e escritores dispostos a produzir obras que, em tese, privilegiem a perspectiva do espoliado em relação ao espoliador através da linguagem. Paulo Honório compartilha com o autor Graciliano Ramos a recusa a uma linguagem artificial, e a defesa da modalidade oral em oposição à escrita. A personagem Gondim representa a resistência às inovações formais assimiladas pela narrativa latino-americana:

- Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale desta forma!

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos de sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

- Não pode? perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

- Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escreve como falo, ninguém me lia. (RAMOS, 1995, p. 7)

Por outro lado, Paulo Honório também dispõe de uma modalidade erudita de discurso. No fragmento a seguir, de puro bucolismo e equilíbrio clássico, o narrador descreve a paisagem de São Bernardo. No trecho, os elementos da natureza humanizam-se, ganham qualitativos e autonomia humanos: a serra cachimbava; o riacho cantava grosso, a cascata se enfeita. Mesmo neste pequeno fragmento, o ideal modernizador de Paulo Honório é apreensível pela imagem do açude, transformação modernizadora na paisagem promovida por Paulo Honório, o agente modernizador na periferia do capitalismo moderno:

Estávamos em fim de janeiro. Os paus-d'arco, floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos; de manhã a serra cachimbava; o riacho, depois das últimas trovoadas, cantava grosso, bancando rio, e a cascata em que se despenha, antes de entrar no açude, enfeitava-se de espuma. (RAMOS, 1995, p. 94)

Paulo Honório algumas vezes faz uso de uma variação da língua sertaneja, agressiva, para fazer valer a sua vontade. Esta modalidade denota a reificação a que o herói submete as outras personagens. Em última instância esta é uma linguagem também reificada, pois é transformada em arma pelo herói. Paulo Honório faz uso desta variação lingüística somente em diálogos e discussões, ocasiões em que ele quer mover alguém a agir de acordo com seus intentos. Nestas ocasiões a personagem usa todo seu autoritarismo e força, predomina então a agressividade e o cinismo. É o caso de quando acusa Madalena de adultério. O tom do trecho seguinte beira o chulo. O modo do discurso alterna-se entre reportado e transposto, respectivamente para dar voz às personagens e informar ao leitor às impressões do narrador que nestes instantes se vale da focalização interna:

- Que foi? gemia Madalena aterrada.
- São os seus parceiros que andam rondando a casa. Mas não tem dúvida: qualquer dia fica um diabo aí estirado.

Um assobio, longe. Algum sinal convencionado.

- É assobio ou não é? Marcou entrevista aqui no quarto, em cima de mim? É só o que falta. Quer que eu saia? Se quer que eu saia, é dizer. Não se acanhe.
- Madalena chorava como uma fonte.

Entristecia-me. Grosseiro, monstruosamente grosseiro. (RAMOS, 1995, p. 154)

No próximo exemplo a referência é o corpo. Todas as comparações implícitas no trecho – “não lhe seguro as pernas”, “uma no cano outra no fecho”, “escafeder-se como quem vai tangido” – indicam uma visão de mundo em tudo material, em que as relações são medidas pelo desejo de possuir e de dominar. Neste

caso Paulo Honório tenta convencer d. Glória a receber um dinheiro que supostamente ele devia a Madalena. Ele tem êxito, como sempre acontece quando o herói emprega esta modalidade lingüística, Este é o tipo de discurso mais mimético, o *rapporé* (GENETTE, 1972), quando o narrador simplesmente cede a palavra à personagem e onde só é possível a focalização externa:

- Vou-me embora.

- A senhora não tem aonde ir.

E procurei o formigão, que tinha desaparecido.

- Vou, respondeu firme d. Glória.

- Quem está falando em prender a senhora? Deixe de doidice. Quer dar o fora? Perfeitamente, não lhe seguro as pernas. Se quisesse ficar, podia viver aí até criar canhão, que ninguém lhe pisava nos calos. Mas se não quer, acabou-se. Agora o que não tem jeito é escafeder-se como quem vai tangido. Isso não. Ao deus-dará, com uma no cano, outra no fecho, não. Prepare-se, arranje os seus picuás. (RAMOS, 1995, p. 172)

Outros exemplos podem ser apontados. Quando Paulo Honório cobra de Padilha as letras vencidas: “- Acabado o quê, meu sem-vergonha! Agora é que vai começar. Tomo-lhe tudo, seu cachorro, deixo-o de camisa e ceroula. ” (RAMOS, 1995, p. 22); ou quando encontra Padilha convencendo Marciano de que é explorado pelo patrão: “- Em minha terra não, acabei, já rouco. Puxem! Das cancelas para dentro ninguém mijá fora do caco. Peguem suas burundangas e danem-se.” (RAMOS, 1995: 59)”; ou ainda quando surra Marciano: “- Você está se fazendo de besta, seu corno? / Mande-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zonzo, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou-o esperneando na poeira” (RAMOS, 1995, p. 109); e quando discute com d. Glória: “ – Vá amolar a puta que a pariu. Está mouca, aí com a sua carinha de santa? É isto: puta que a pariu. E se achar ruim, rua. A senhora e a boa de sua sobrinha, compreende? Puta que pariu as duas.” (RAMOS, 1995, p. 141)

Paulo Honório tem ainda em seu capanga, Casimiro Lopes, um agente de suas ações reificadoras e mefistotélicas. Como em *Fausto*, o herói deixa para o seu subordinado as ações de maior violência. O capanga realiza, sobretudo, os planos criminosos de Paulo Honório. Para Watt (1997), em comum entre os mitos que analisa, entre eles o de Fausto, está o fato de o herói ter um empregado e esta personagem ser a única em quem ele confia e a quem delega as tarefas mais árduas que planeja. Segundo o autor, estes heróis individualistas³² não têm família ou amigos, e mesmo quando os têm, seu relacionamento com eles é superficial, pois eles poderiam tornar-se ameaças aos seus ideais ególatras. Para suprir esta falta, estes heróis têm em seu criado a única pessoa com quem dividir seus planos futuros. Segundo o autor, “aos seus olhos, a família, ou mesmo os amigos, podem ser vistos como verdadeiras ameaças às suas personalidades centradas em si próprias; já o servidor está destinado a aumentar, por contraste, a importância do eu dos três heróis.” (WATT, 1997, p.133)

Paulo Honório nunca diz como e onde conheceu Casimiro. Sabe-se que ele está com o herói desde que saiu da cadeia, e a partir de então tornou-se seu fiel colaborador. Esta personagem integra uma pequena galeria de personagens assassinas que figuram em cada uma das obras de Graciliano e por quem tanto os heróis quanto ele próprio parecem nutrir certa admiração. Tal admiração provavelmente se deve ao fato de estas personagens não se curvarem à ordem vigente, ao *status quo* estabelecido na sociedade capitalista. Este é o caso de José Baía, que está em *Angústia e Infância*, e de Gaúcho, que está em *Memórias do cárcere*.

Paulo Honório realmente nem precisa falar para se fazer entender por Casimiro. Os dois compartilham a mesma ótica da vida e, para nós, também compõem uma mesma unidade de ação, como Fausto e Mefisto na obra de Goethe. Casimiro Lopes, a quem Paulo Honório sempre se refere pelo nome e sobrenome, é coxo como o diabo e acreditamos ser o responsável direto pelos os assassinatos de Mendonça e de seu empregado. Seu intento seria o de defender os interesses de Paulo Honório, que também são seus. Como observa Paulo Honório, é como se os dois fossem uma pessoa só. Quando Madalena o acusa de assassinato, é a Casimiro que Paulo Honório defende:

³² É fácil perceber que Fausto, Dom Quixote e Dom Juan são personalidades muito díspares entre si. Ainda assim, todos eles cabem na primeira definição do verbete ‘individualismo’ do *Oxford English Dictionary*: ‘Sentimento ou conduta autocentrada como princípio... ação ou pensamento individual livre e independente.’ (WATT, 1997, p.130)

Assassino! Que sabia ela da minha vida? Nunca lhe fiz confidências. Cada qual tem os seus segredos. (...) Madalena, que vinha da escola normal, devia ter muitos. Podia eu conhecer o passado dela? (...) Ainda por cima ingrata. Casimiro Lopes levava o filho dela para o alpendre e embalava-o, cantando, aboiando. Que trapalhada! Que confusão! Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. Naquele momento, porém, não vi nas minhas idéias nenhuma incoerência. E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só. (RAMOS, 1995, p 143)

O segundo volume de *Fausto* é pontuado por ações de destruição e de construção. O herói concentra-se em destruir a antiga ordem feudal e patriarcal, lança-se à conquista da natureza e da sociedade. Fausto crê, como um homem de seu tempo, que o mundo é uma máquina perfeita a ser dominada pelo homem. Então Fausto é só ação, ele expressa o espírito burguês do capitalismo em ascensão no final do século XVII e início do XVIII. Na fase de Fomentador, o herói de Goethe não poupa esforços em atingir suas metas e promove a destruição dos mundos arcaicos ainda vigentes na Alemanha do século XVII. Para tanto, conta com Mefisto para cometer uma série de sacrifícios. Os sacrifícios começam com Gretchen, ainda no primeiro volume, e culminam com o casal de camponeses, Filemo e Baúcia, que obstam o projeto modernizador de Fausto, já ao final da obra, e são eliminados por Mefisto.³³

Em *SB* não faltaram os sacrifícios que sublinham a trajetória de Fausto Fomentador. De maneira comparável a Gretchen, que representa no *Fausto* de Goethe os velhos mundos feudais que Fausto está determinado a destruir, Madalena representa os mundos em decadência do nordeste brasileiro, as velhas oligarquias rurais que Paulo Honório acaba por aniquilar em sua figura. Na cena da despedida na capela, Paulo Honório decide matá-la; o seu desejo é estranhamente realizado sem que ele tenha de atuar, o que confirma a sua habilidade sobrenatural. Paulo Honório adianta, então, que

³³ a visão fáustica é premonitória do progresso alcançado no século XX, que demonstrará que milhões de seres podem usufruir dos avanços da civilização, sem desconhecer seu lado sombrio, suas crises, seus perigos, e, o que é mais alarmante, o fato de as maiorias do planeta ainda estarem alheias a sua conquistas, quando não são vítimas e sustentadoras delas. O drama fáustico não foi eliminado; muito pelo contrário, continua bem vivo e redimensionado em nossa época. Tais circunstâncias permitem à cultura e ao pensamento ocidental uma visão autocrítica, oscilante, em constante readaptação e questionamento, nutrida de utopias e sonhos apocalípticos (RESTREPO, 1993, p. 23)

depois de morta Madalena seria ‘desculpada’ pela sua oposição ao projeto modernizador e reificador do herói: “Afirmei a mim mesmo que matá-la era ação justa. Para que deixar viva mulher tão cheia de culpas? Quando ela morresse, eu lhe perdoaria os defeitos.” (RAMOS, 1995, p. 162)

Madalena realmente se opõe ao projeto reificador de Paulo Honório. Ela é o seu contra-ponto neste sentido. Para que o projeto seguisse adiante, era necessária sua destruição, com foi a de Gretchen. Contudo, em *Fausto*, este sacrifício não foi em vão. A morte de Gretchen liberta Fausto definitivamente do apego ao seu mundo de infância. No caso de Madalena, seu sacrifício significa o fracasso de seu projeto humanizador diante do projeto modernizador e reificador de Paulo Honório. O interessante é que, depois de sua morte, Paulo Honório também está livre. Entretanto, não para dar continuidade ao seu desejo modernizador, mas para, finalmente, amar. De fato, só após a morte da esposa Paulo Honório assume a perspectiva trágica do *Amador*.

Em *Fausto*, o herói sente remorsos pela morte de Gretchen. Mefisto diz-lhe que o crescimento humano tem um custo humano e que, na verdade, ela não seria a primeira nem a última sacrificada. Este é um consolo perverso. Mas Fausto não se adaptaria mesmo ao mundo dela (e vice-versa), como Paulo Honório e Madalena não se adaptaram um ao outro. Madalena também se sacrifica – literalmente – em *SB*. Apesar de Paulo Honório não se identificar com os mundos da infância de Madalena, como Fausto identifica-se com os de Gretchen, o herói de *SB* sente profundamente esta perda que coincide sintomaticamente com a perda, também do seu prestígio. Principalmente a partir daí o herói percebe a perda de sua própria humanidade, degenerada pela reificação: “Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.” (RAMOS, 1995, p. 190)

Após a morte de Madalena, Paulo Honório percebe-se descartado no processo de modernização do país. Neste momento, ele assume a porção de *Amador* do Fausto goetheano. Em *Fausto*, depois de se saciar de liberdade como *Sonhador*, Fausto quer amar. A tragédia de Gretchen encena o impacto do projeto modernizador ante os mundos feudais que compunham a Alemanha do século XVII. Ela era pobre e cristã, como a grande maioria da população que vivia naqueles pequenos mundos feudais.

Fausto se sente bem neste mundo dela, que é o seu mundo da infância, mas o destruirá, como o progresso iria destruir os mundos arcaicos. Gretchen prefere manter-se virtuosa a viver de acordo com as novas normas do mundo moderno, como Madalena. Para Restrepo (1993, p.52), “a alternativa pela qual Gretchen livremente opta é a do herói trágico que se autodestrói como forma de continuar com sua virtude e com aquilo que mais ama.” Segundo o autor, o destino de Gretchen, ao mesmo tempo que demonstra toda a crueldade com que são aniquiladas outras formas de vida pelo progresso, também é uma crítica à falta de perspectivas dos velhos mundos provincianos que ela representa.

Outros sacrifícios que Paulo Honório promove pela modernização de São Bernardo são o de mestre Caetano, que é descartado quando não pode mais vender sua força de trabalho, e o da família de sertanejos – Filemos e Baúcias. Como no *Fausto*, de Goethe, sacrifícios são encarados pelo herói como inevitáveis no curso do projeto de modernização:

Essa gente nunca morre direito. (...) Na pedreira perdi um. A alavanca soltou-se da pedra, bateu-lhe o peito e foi a conta. Deixou viúva e órfãos miúdos. Sumiram-se: um dos meninos caiu no fogo, as lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se. (RAMOS, 1995, p. 147)

Na sua porção de reificador e de Fomentador, Paulo Honório reduz a categoria de coisa – reifica – todas as personagens que estão sob seu domínio e que inviabilizam o seu projeto modernizador. A reificação, no contexto do romance, ou seja, a América Latina lançada à Modernidade para atender às demandas estrangeiras, é uma das facetas cruéis da modernização em região periférica. Os exemplos são muitos e estão disseminados por todo romance, desde o seu início. Notadamente ele “coisifica” as personagens que lhe vendem a sua força de trabalho e às quais ele sistematicamente nega a palavra na narrativa.

De fato, segundo Lima (1966, p. 54-55), Paulo Honório só enxerga quantidades. Para o autor, ele é uma espécie de “Midas nordestino”, que compartilha inclusive o desfecho trágico da personagem lendária, ao terminar vítima de sua própria ação reificadora. O autor demonstra que a desventura de Paulo Honório tem por base a

reificação da vida “estabelecida pelo seu afã de posse de S. Bernardo. É este o elemento que constitui o eixo de orientação do romance. Por ele, Paulo Honório ‘seleciona’ da vida e do mundo os seus aspectos meramente quantitativos ou reduzíveis à quantidade.”

Este é o caso de mestre Caetano, de quem muito se fala, mas cuja voz nunca se faz ouvir em *SB*. A negação da voz é igualmente uma ação reificadora. O direito de se expressar não está disponível ao mestre, a não ser através de sua protetora, Madalena. Não seria do interesse de Paulo Honório ceder a palavra ao seu antigo empregado. Ele sabe, dominador que é, que seu poder advém da impotência do ‘outro’ que domina. Como capitalista, ele percebe que seu lucro é adquirido através da “mais-valia”³⁴, obtida pela desvalorização do trabalho dos empregados, como o mestre.

No diálogo a seguir é possível perceber o contraste entre os projetos de Paulo Honório e os de Madalena, que defende mestre Caetano. Eles concordam que ele está doente, que não pode mais trabalhar, mas discordam radicalmente quanto às medidas a serem tomadas nesta situação. Para Madalena, Paulo Honório é responsável pelo seu empregado idoso e doente, deve cuidar dele. Para Paulo Honório, pelo contrário, o mestre deve ir embora, antes que consuma todo o lucro que lhe deu – a mais-valia:

- Outra coisa, continuou Madalena. A família de mestre Caetano está sofrendo privações.
- Já conhece mestre Caetano? perguntei admirado. Privações, é sempre a mesma cantiga. Era melhor ir cavar a vida fora.
- Doente...
- Devia ter feito economia. São todos assim, imprevidentes. Uma doença qualquer, e é isto: adiantamentos, remédios. Vai-se o lucro todo.
- Ele já trabalhou demais. E está tão velho!
- Muito, perdeu a força. Põe a alavanca numa pedra pequena e chama os cavouqueiros para deslocá-la. Não vale os seis mil-réis que recebia. Mas não tem dúvida: mande o que for necessário. Mande meia cuia de farinha, mande uns litros de feijão. É dinheiro perdido. (RAMOS, 1995, p. 96)

³⁴ A extração de mais-valia é a forma específica que assume a EXPLORAÇÃO sob o capitalismo, a *différetia específica* do modo de produção capitalista, em que o excedente toma a forma de LUCRO e a exploração resulta do fato da classe trabalhadora produzir um produto líquido que pode ser vendido por mais do que ela recebe como salário. (BOTTOMORE, 1983, p. 227; grifos do autor)

De acordo com Marx (1980), para que uma classe seja dominadora deve ter consciência de seu poder junto às classes que submete. Segundo Lukács (2003, p. 144), “a vocação de uma classe para a dominação significa que é possível, a partir dos seus interesses e da sua consciência de classe, organizar o conjunto da sociedade conforme esses interesses.” Paulo Honório realmente tinha consciência de que explorava seus empregados: “As casas dos moradores eram úmidas e frias. A família de mestre Caetano vivia num aperto de fazer dó. E o pobre do Marciano tão esbodegado, tão escavacado, tão por baixo!” (RAMOS, 1995, p. 180) E, a despeito de parecer comovido pela penúria dos colonos, nada faz para mudar a situação em que se encontram, situação forjada nos anos que estes homens o serviram:

A molecoreba de mestre Caetano arrasta-se por aí, lambuzada, faminta. A Rosa, com a barriga quebrada de tanto parir, trabalha no campo e trabalha na cama. O marido é cada vez mais molambo. E os moradores que me restam são uns cambembes como ele.

Para ser franco, declaro que esses infelizes não mêm inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso mas não vou além. (RAMOS, 1995, p. 188)

Não se trata de que Paulo Honório seja uma personagem cruel. A consciência do herói é ofuscada porque ele não vê pessoas, mas quantidades e, portanto, não entende quando uma dessas quantidades, um destes objetos, nega-se à reificação. Em última instância, uma das maiores vítimas de Paulo Honório é ele mesmo, o que percebe quando repara em suas mãos, cabeludas, enormes, que tanto desgosto lhe causam. Ele as vê com a deformação de sua consciência reificadora e reificada. Lafetá (1995, p. 207) observou em Paulo Honório um dos princípios clássicos do marxismo: “as características do modo de produção infiltram-se na consciência que o homem tem do mundo, condicionando seu modo de ver e compondo-lhe, portanto, a personalidade.”

Segundo outra perspectiva, e falando de outra configuração social, que apesar disso nos parece comparável às condições das populações rurais da América Latina, para Lukács (2003), na esteira de Marx, a consciência de classe do campesinato é uma

impossibilidade, porque seu modo de produção os isola uns dos outros. Segundo o autor, na medida em que suas condições de vida são análogas, eles formam uma classe, mas na medida em que “a identidade de seus interesses não engendra uma comunidade, eles não formam uma classe.” (LUKÁCS, 2003, p.158)

Para o autor,

desse modo, não se pode falar propriamente de consciência de classe em relação a estas classes (se é que se pode chamá-las de classes no sentido marxista rigoroso): uma plena consciência de sua situação lhes revelaria a ausência de perspectivas de suas tentativas particularistas diante da necessidade da evolução. Consciência e interesse se encontram, portanto, numa relação recíproca de oposição contraditória. (LUKÁCS, 2003, p.159)

Quanto à exploração do trabalho e à redução da humanidade de seus agregados, a personagem que mais nos chama a atenção é Marciano. Pai de quatro filhos, alguns dos quais Paulo Honório deve ser o progenitor, e acostumado à opressão, Marciano é violentamente impedido de assumir sua humanidade, seu direito de indignar-se com a exploração. Nas duas vezes em que esboça uma atitude de indignação pelo tratamento que Paulo Honório lhe dedicava, ele é absurdamente humilhado pelo patrão. Além de Paulo Honório dispor sexualmente de sua mulher, Rosa, reificá-la também neste aspecto, ele desconsidera absolutamente Marciano como homem. Como ele declara à Madalena, para ele Marciano não passa de um “molambo”.

A cena de Paulo Honório surrando Marciano é revoltante para o leitor, e um dos pontos altos deste romance que encena a crueldade das relações de trabalho da sociedade entre arcaica e moderna dos anos 30 no Brasil. Novamente é Madalena quem se contrapõe à

Marciano teve um rompante:

- Ainda agorinha os cochos estavam cheios. Nunca vi gado comer tanto. E ninguém agüenta mais viver nesta terra. Não se descansa.

Era verdade, mas nenhum morador me havia ainda falado de semelhante modo.

- Você está se fazendo de besta, seu corno?

Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zozno, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou esperneando na poeira. Enfim ergueu-se e saiu de cabeça baixa, trocando os passos e limpando o sangue com a manga o nariz, que escorria sangue. (RAMOS, 1995, p. 110)

Quando Paulo Honório manda buscar a velha Margarida, pede que não a “estraguem no caminho”, o que denota sua percepção reificada inclusive da pessoa que o criou. Apesar de ter por ela verdadeira ternura, acha exagerados os mimos que lhe oferece Madalena. A sua afeição só vai até o ponto em que não afeta suas intenções de acumulação. Para Lima (1966, p. 63), “o bem que lhe fizera a preta Margarida podia ser calculado na quantidade de luz, de lenha, de cana, de cobertor. O que ultrapassasse esta medida já atingia a economia da propriedade.”

Mãe Margarida concorda com Paulo Honório; em sua opinião, recebeu mais do que mereceria da vida. Sua consciência está impregnada pela ideologia dominante. Ela entende, como Paulo Honório, que as relações de dominação são “naturais”. Talvez como reminiscência da escravidão, qualquer coisa que ultrapasse o essencial para viver mãe Margarida considera um “despotismo de luxo”. É o que ela responde quando Paulo Honório pergunta se lhe falta alguma coisa: “- Falta nada! Tem tudo, a sinhá manda tudo. Um despotismo de luxo: lençóis, sapatos, tanta roupa! Para que isso?” (RAMOS, 1995, p. 119)

Ao contrário dos moradores de São Bernardo que não têm outra opção, Madalena recusa-se à reificação. Mas apenas em parte. Ela casa-se para ter alguma segurança financeira e poder sustentar sua tia, que já não podia trabalhar. Para Lima (1966, p. 71), Madalena “é a única personagem que conduz idealismo no remorso. Suas idéias e entendimento não se comparam com a ‘subversão’ vingativa do Padilha (...) indicam um projeto do mundo.” E o ciúme que Paulo Honório sente da esposa “provém exatamente do choque entre a sua reificação e o projeto de humanidade que alguém que dorme ao seu lado tem a ousadia de sustentar.”

Depois do casamento, ela esforça-se para ajudar os camponeses de São Bernardo, mas sua atuação é uma forma de assistencialismo que nada tem a ver com a

emancipação das massas que prevê o comunismo, do qual se diz simpatizante. A consciência de Madalena é limitada por sua origem de classe ou, melhor dizendo, pela situação ambígua de sua classe. Na verdade, só existem duas classes consideradas puras para o marxismo, o proletariado e a burguesia. O caso de Madalena é a do chamado “pequeno burguês”, classe intermediária e sem feição própria, a se equilibrar entre a ideologia das classes dominantes, no caso as antigas oligarquias rurais, e as injustiças sociais impostas às classes dominadas:

Essa questão da consciência pode aparecer enquanto ações ou determinação de objetivos, como no caso da pequena burguesia, que vive pelo menos parcialmente na grande cidade capitalista e tem todos os aspectos da sua existência diretamente submetidos às influências do capitalismo. Sendo assim, não pode ficar inteiramente indiferente ao fato da luta de classes entre a burguesia e o proletariado. Mas a pequena burguesia, como ‘classe de transição em que os interesses das duas classes se enfraquecem simultaneamente’, se sentirá ‘acima da oposição das classes em geral’. Como consequência, ela buscará ‘não só os meios de suprimir os dois extremos, capital e salário, mas de atenuar sua oposição e transformá-la em harmonia’. Em sua ação, passará, portanto, ao largo de todas as decisões cruciais da sociedade e deverá lutar alternativamente, e sempre de modo inconsciente, por uma ou outra das direções das lutas de classes. Seus próprios fins, que existem exclusivamente em sua consciência, assumem formas cada vez mais enfraquecidas e destacadas da ação social, puramente ‘ideológicas’. (LUKÁCS, 2003, p. 157)

Discordamos, no entanto, quando Lima (1966) afirma que Paulo Honório é uma personagem criada à distância do autor Graciliano Ramos, pois consideramos que também ele integra a galeria de criminosos pela qual o autor demonstra grande simpatia. Estas personagens não se submetem à ordem dominante. Paulo Honório foi um instrumento da modernização, logo descartado no caminho, que agora iria para o sudeste, deixando os engenhos do nordeste para sempre abandonados. Ele não é o único agente da reificação em *SB*. Consideramos que Paulo Honório é vítima da sociedade

moderna tal como Casimiro e Marciano e que algumas personagens, como Luís Padilha, um falso revolucionário, ou o juiz e a imprensa corruptos são também responsáveis pela manutenção da ordem excludente do moderno capitalismo.

O juiz, que se gaba em ser um “escravo da lei”, favorece o fazendeiro em questões como a dos limites de São Bernardo. O jornalista que Paulo Honório surrou, Costa Brito, também se presta aos desmandos de Paulo Honório. O narrador, como de costume, não explica em troca de quê o juiz e o jornalista prestam-lhe favores. Sabemos que o juiz é transferido de comarca quando o governo cai, por ocasião da Revolução, e que no início de *SB* Costa Brito está morto. João Nogueira é outro adepto das práticas reificadoras, ele é o mediador da corrupção do juiz e da imprensa.

Luiz Padilha, que se formou como filho de proprietário rural, só desenvolve certa consciência crítica da realidade após a perda de sua propriedade. Tal consciência é consequência, por um lado, de seu recalque por Paulo Honório ter conseguido levar adiante o intento, por ele apenas esboçado, de tornar São Bernardo uma fazenda produtiva e, por outro, por não poder mais desfrutar das vantagens de outrora, quando vivia à sombra de sua condição dominadora. Ele tenta despertar nos empregados de Paulo Honório a revolta pela sua condição de subordinados. Em seu discurso, ele chama a atenção para as terras tão dilatadas de Paulo Honório em contraste com a penúria dos empregados. Ele consegue despertar indignação em Marciano que, no entanto, não seria um dos camponeses que o acompanhariam quando adere à revolução.

Para Casimiro – a exemplo de Mãe Margarida – as relações de dominação são naturais, elas existem “desde que o mundo é mundo”. Com efeito, Casimiro está totalmente adaptado à situação. Ele desempenha um papel à parte no quadro de empregados de Paulo Honório. Casimiro é um jagunço e, como tal, tem poder sobre os demais, que o temem, e vive seus momentos de dominador quando submete as vítimas indicadas por Paulo Honório:

- Um roubo. É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos e vem nos livros. Vejam: mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo.

Marciano, mulato esbodegado, regalou-se entronchando-se todo e mostrando as gengivas banguelas.

- O senhor tem razão, seu Padilha. Eu não entendo, sou burro, mas perco o sono assuntando nisso. A gente se mata por causa dos outros. É ou não é, Casimiro?

Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono. (RAMOS, 1995, p. 58)

À medida que reifica tudo em seu redor, seus aliados, sua esposa, seus empregados, a própria natureza, Paulo Honório iguala-se ao rei Midas da lenda: tudo que fora tocado por ele torna-se inalcançável. De fato, todos que puderam, deixaram São Bernardo. Os que ainda estão lá no início do romance, estão por extrema necessidade, como é o caso de seus empregados miseráveis – que sabem que se deixarem a fazenda poderão cair em uma armadilha ainda pior –, como estão lá as personagens que ainda tiram vantagens da convivência com o herói, na prática de sua reificação, como João Nogueira e Gondim. As demais personagens deixam São Bernardo para fugir da ação reificadora do herói, como seu Ribeiro, Padilha e d. Glória. Ao fundo, um ruidoso fim-do-mundo se faz ouvir, dos já antigos modos de produção, defasados em relação ao célere tempo da Modernidade. Não adiantaram a Paulo Honório as galinhas, o gado e as máquinas importadas, não lhe adiantou também construir a escola, a igreja e o açude, tudo foi em vão.

Quando Fomentador ou modernizador bem-sucedido, Paulo Honório sentia-se um gigante ao observar sua propriedade. Fazia parte dela não só as extensas plantações, os numerosos rebanhos, mas também os homens que lhe serviam. Tal visão o levava a sentir-se em paz consigo mesmo – visto ter chegado onde queria – e com o mundo, que ele crê agora estar ao seu favor. Paulo Honório neste momento vê São Bernardo como que por uma lente de aumento. Em sua contemplação da propriedade, reverbera o orgulho e a ambição de poder que é característico de seu aspecto reificador:

A distância arredondava e o sol dourava cocorutos de montes. Pareciam extraordinárias cabeças de santos.

- Se aquela mosca-morta prestasse e tivesse juízo, esatria aqui aproveitando esta catervagem de belezas. (...)

Apesar de ser indivíduo medianamente impressionável, convenci-me de que este mundo não é mau. Quinze metros acima do solo, experimentamos a vaga sensação de ter crescido quinze metros. E quando, assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso, e avistamos a fumaça que se eleva de casas nossas, onde vive gente que nos teme, respeita e talvez até nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve. Sentimo-nos bons, sentimo-nos fortes. E se há ali perto inimigos morrendo, sejam embora inimigos de pouca monta (...) a convicção que temos da nossa fortaleza torna-se estável e aumenta. (...) Desci, pois, a escadas em paz com Deus e com os homens. (RAMOS, 1995, p.158)

Em seu sonho ideal de modernização, um sonho que Paulo Honório neste instante tem a ilusão de ter alcançado, o herói precisa ‘crescer’ quinze metros para ficar à altura de seu domínio. O narrador enumera seus bens – terras, rebanhos, plantações e homens. Ele tem esta ilusão de totalidade quando supõe ter o mundo em suas mãos, o que vale dizer, a natureza e o homem sob o seu domínio. Ele sabe que o seu poder é baseado na dominação de outros homens que o temem. A tela que o narrador pinta é em tudo equilibrada e amena, outro exemplo de discurso clássico e da versatilidade lingüística deste narrador luciférico. Nesta imagem outros gigantes aparecem, os montes, os rebanhos e as plantações. Somente o homem aparece minimizado neste quadro. O rebanho humano transforma-se um brinquedo, uma mercadoria, como os lenhadores de outra passagem.

A descrição abrangente do espaço corresponde ao ponto de vista do narrador realista do século XIX. Este narrador dispunha de certo distanciamento do mundo, que lhe garantia um alcance do olhar proporcional à sua posição central e privilegiada na história romanesca. Tal visão ilimitada do espaço não estaria disponível para o herói moderno. No romance moderno, o olhar do narrador é periférico e parcial, em representação da impossibilidade de plenitude que esta forma literária engendra.

No entanto, diferentemente da descrição espacial realista, que supõe a suspensão do tempo e da ação, a paisagem que o narrador de *SB* evoca é dinâmica, é um ‘espaço narrado’ em oposição ao ‘espaço descrito’ da tradição realista. Segundo Lukács (1965), a diferença entre narrar e descrever relaciona-se com a diferença entre observar

e participar da realidade. Na sua visão falsamente totalizadora do espaço, os elementos estão em constante transformação. Este quadro encena o poder modificador do moderno capitalismo e a sua condição perversa de reificação do homem. Os empregados da fazenda tornam-se um todo sob o comando inalienável de um proprietário, como instrui o fordismo.

Na última cena de *Fausto*, que coincide com seu triunfo final, Fausto finalmente consegue chegar aos espaços infinitos que almejava logo na primeira cena do poema. Em seu discurso final, o herói avalia todo o alcance de sua ação modernizadora. A abrangência do seu olhar, agora, é infinita. De acordo com Moretti (1996, p. 30), neste momento “he sees visions of giant undertaking³⁵.” A visão de Fausto neste momento é premonitória do capitalismo moderno. Apesar de dominar todo o espaço ao seu redor, Fausto ainda no seu último instante quer transformar. Em seu discurso, ele também relaciona rebanhos de homens e de reses. Até a natureza, submetida pelo seu empenho modernizador, se rende ao seu projeto, na imagem da colina acolhedora. O herói considera a multidão como um corpo gigante, em movimento, como uma fábrica moderna. No momento de sua morte, a abrangência de seu poder não tem fim, nem no espaço, nem no tempo. Contudo, Fausto ainda sonha com um momento de pura contemplação, quando perderia de bom grado a sua alma para Mefisto. Neste instante ele pediria ao tempo que parasse. O que não seria possível em um mundo moderno:

Do pé da serra forma um brejo o marco,
Toda a área conquistada infecta;
Drenar o apodrecido charco,
Seria isso a obra máxima, completa.
Espaço abro a milhões – lá a massa humana viva,
Se não segura, ao menos livre e ativa.
Fértil o campo, verde; homens, rebanhos,
Povoando, prósperos, os sítios ganhos,
Sob a colina que os sombreia e ampara,
Que a multidão ativa-intrépida amontoara. (...)
Quisera eu ver tal povoamento novo,

³⁵ “ele tem visões de empreendimento gigante”. (tradução nossa)

E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.

Sim, ao Momento eu diria:

Oh! pára enfim – és tão formoso! (GOETHE, 2002, p. 435)

No entanto, quando Paulo Honório reflete sobre seu passado, ou seja, quando dá voz ao herói problemático e ao Amador, a linguagem torna-se densa, emotiva, adquire cadências líricas e a percepção da realidade sofre certo estreitamento. Também a ação, que foi a base da personalidade e do discurso da personagem durante toda a narrativa, não é mais central. De reificador Paulo Honório descobre-se, de repente, reificado, utilizado e descartado do projeto modernizador de que era um entusiasta como fomentador. Para Lafetá (1995), desenvolvendo um pensamento clássico do Marxismo, realmente não seria possível promover a reificação sem ser por ela contaminado. Agora Paulo Honório se vê deformado pela vida que lhe coube como reificador do mundo de São Bernardo. O distanciamento que dispunha do mundo lhe foi revogado:

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. (RAMOS, 1995, p. 190)

No final do romance Paulo Honório sente os efeitos de sua trajetória reificadora. Ele é sua última vítima. Como nota Lafetá (1995), “o dinamismo não pode existir indefinidamente. Mais do que uma esperança, sua destruição é uma possibilidade concreta e próxima. Seu mecanismo sujeita-se ao desgaste e ao esgotamento, suas possibilidades de gerar transformação têm um limite. (p. 206) No capitalismo moderno, a obsolescência programada já prevê a constante revolução dos meios de produção. Na periferia da periferia, como era – e ainda é – o nordeste brasileiro, esta superação nunca seria possível.

Neste momento Paulo Honório não dispõe mais da ótica abrangente e totalizadora do espaço que dispunha como Fomentador. Pelo contrário, seu mundo

agora se torna deformado e estreito, e sua propriedade estéril e abandonada como era a de Mendonça no começo do romance. A ação abandona o herói definitivamente neste momento em que ele percebe a nulidade de tanto trabalho e de tanta violência:

Sol, chuva, noites de insônia, cálculos violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa. O jardim, a horta, o pomar – abandonados; os marrecos-de-pequim – mortos; o algodoal, a mamona – secando. E as cercas dos vizinhos, inimigos ferozes, avançam. (RAMOS, 1995, p. 185)

No final do romance, Paulo Honório sonha com a vida que levaria se não tivesse iniciado a sua caminhada transgressora. Neste ponto ele manifesta um *sonho de arcaidade*. Em contraste com o desejo de modernidade do eu-narrado, o eu-narrador deseja ser apenas um vivente à sombra de seu Ribeiro, na monarquia. Em seu devaneio, pela primeira e única vez em toda narrativa, Paulo Honório ri ‘como um desgraçado’. Ele utiliza outra modalidade lingüística por transportar-se para este tempo arcaico, para ele arquetípico, que se refere à vida agreste que abandonou quando decidiu, a qualquer custo, tornar-se um homem bem sucedido, um proprietário rural. Neste trecho predomina a descrição da vida humilde do trabalhador, ao mesmo tempo em que ali a escritura adquire uma estrutura que faz referência a vários modos de produção que a estratificação da linguagem engendra.

Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com a Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados cangalhas, seria um bom almocreve. (...) Os meus desejos percorreriam uma órbita acanhada. (...) E, em manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos com o buranhém, de alpercatas, chapéu de oiricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de cachaça e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado. (RAMOS, 1995, p. 187)

O trecho acima exemplifica coexistência de vários discursos em uma mesma língua. Algumas modalidades lingüísticas já extintas resistem na língua como resíduos

de um tempo inconcluso, de modos de produção que coexistem no sertão nordestino da década de 30. As variantes indígenas, dos povos dizimados pela colonização, bem como as modalidades africanas, que entraram no país pelas mãos dos colonizadores escravagistas, estão aí representadas.

O uso destes vocábulos, a maioria pertencente a universos lingüísticos alheios ao autor, demonstra o trabalho de Graciliano de recuperação das línguas estigmatizadas pela cultura dominante, que mal podem ser ouvidas, dada a distância no tempo e no espaço de seus falantes originais. Este tipo de discurso representa as nações que se perderam na história da civilização, subjugadas pelo colonizador, e a fala do sertanejo ainda guarda delas algumas palavras e expressões, que só através de um complexo trabalho de composição escapam ao desaparecimento ou à neutralização dentro da língua dominante.

Ao leitor é dado imaginar Paulo Honório nesta cena em tudo cinematográfica: o foco parte de sua esposa, Germana – uma mulher que não se distingue dele como Madalena –, passa pela sua casa, aproxima-se de suas posses – cavalos, curral. Seguindo a descrição desta vida idealizada, Paulo Honório imagina sua relação, neste caso nada áspera, com a família e com a sociedade – não ofenderia ninguém. Ao final o narrador centra-se neste possível Paulo Honório, com sua indumentária de homem do campo, e nesta descrição predomina o uso de palavras de cunho arcaico, o que indica a familiaridade do herói com este mundo em ruínas. Ao mesmo tempo, esta caracterização do vaqueiro é típica do romance de 30; sintomaticamente esta alusão faz parte de um sonho impossível de Paulo Honório.

O tom é francamente saudoso, denota um momento de suspensão da culpa, de resolução simbólica do conflito de classes. O narrador sublinha seu estado de ânimo nesta situação desejada: ‘alegre como um desgraçado’. A caracterização da personagem neste sonho é bem diversa do Paulo Honório no momento da enunciação, um homem pesado, de feições duras e mãos enormes. O Paulo Honório onírico é um homem sem muitas ambições, ele usa vestimentas e meios simples, e é o que lhe basta.

No trecho citado, o tempo verbal é o futuro do pretérito, verbo do que ficou apenas no projeto, não vai acontecer. Se Paulo Honório não tivesse se insurgido contra as convenções e leis, ele crê que poderia viver como o Paulo Honório do

fragmento. No trecho, a língua oral constitui com o tempo-espaço uma aliança indissociável. Nele, o espaço é mítico, ao mesmo tempo em que é bucólico, não é lembrança, não é futuro, é um presente que não acontece, mas que marca sua presença como linguagem original.

Enfim, como *Fomentador* e como agente satânico Paulo Honório persegue a Modernidade. Ele cumpre as ordens do projeto de modernização sem mesmo se dar conta do antagonismo entre elas: modernização das técnicas de produção a qual não acompanha a modernização das relações de trabalho. Já Paulo Honório *Amador* volta-se para o passado para não encarar um presente de abandono e fracasso. Neste momento, ele sonha com um passado *absurdo*, situado em um espaço imune ao projeto modernizador que, em última instância, prevê a sua própria destruição. Paulo Honório vive, de fato, duas temporalidades, como todos nós latino-americanos e esta condição conflituosa também se reflete nos paradigmas ficcionais do romance: na incidência de elementos do absurdo em sua obra, que chamaremos de índices da danação, e na discutida cisão do narrador.

1. 6. Índices da Danação na obra de Graciliano Ramos

Foi aí que me surgiu a idéia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. A idéia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gado zebu, ouvi o grito da coruja e sobressaltei-me.

Era necessário mandar no dia seguinte Marciano ao forro da igreja.

De repente voltou-me a idéia de construir o livro. Assinei a carta ao homem dos porcos e, depois de vacilar um instante, porque nem sabia como começar a tarefa, redigi um capítulo. (RAMOS, 1995, p. 183)

No trecho acima, Paulo Honório relaciona elementos que, a princípio, não têm analogia no mundo objetivo: romance, negócios e pio da coruja. Vamos examiná-lo brevemente. Ele relata que desistira da escritura de suas memórias quando compreendeu a ineficácia do método de divisão do trabalho. Porém, enquanto escreve a um sujeito de Minas sobre um negócio de porcos e gado zebu, ouve o pio da coruja e sobressalta-se. A primeira pergunta que a leitura do trecho provoca é: por que o grito da coruja tem este efeito sobre a personagem? Em segundo lugar, qual o significado desta interferência durante uma transação comercial? Paulo Honório afirma, então, que mandaria Marciano limpar o forro da igreja. Aqui mais um elemento estranho entra na equação: qual o significado da igreja neste contexto – um espaço ‘sagrado’ que abriga em seu forro corujas agourentas? Suscita também interpretações o fato de Paulo Honório delegar ao seu empregado o extermínio das aves. Neste momento, “de repente”, sem nenhum tipo de introdução ou causalidade intrínseca, volta-lhe a idéia de compor um livro. Perguntamos: qual é a relação evocada pelo narrador entre o *ameaçador* pio da coruja, o negócio *obsuro* do sujeito de Minas e a idéia *esquisita* de escrever um romance? De outro modo: qual é a relação entre escrever um romance e exterminar as corujas? Ou ainda: qual é a relação entre a escritura do romance e o pio da coruja que parece tê-lo incitado a esta tarefa que ele mesmo afirma estar além de sua capacidade? Paulo Honório assina então a carta em resposta ao negócio de porcos, recusando-o, e “depois de vacilar um instante”, porque não sabia como começar o trabalho, redige um capítulo.

Enfim, como um homem que não tinha a menor idéia de como compor um romance, tanto que lança mão de uma equipe para auxiliá-lo, pôde escrever, de uma só vez, um capítulo inteiro?

Bem se sabe que no imaginário popular brasileiro a coruja está relacionada tanto ao infortúnio quanto à astúcia. Na formação da tradição oral sertaneja, símbolos do pensamento medieval ibérico, de forte índole cristã, entraram em contato com as culturas indígena e africana, cujas religiões, em geral animistas, tinham nos elementos da natureza entidades divinas por si mesmas. Deste modo, símbolos já desgastados da tradição patrística medieval, entre eles o diabo, a serpente e a coruja encontraram no país terreno fértil para se cristalizarem em superstições e fábulas sertanejas. Esta reativação/ adaptação dos símbolos medievais na construção da cultura nacional confirma o caráter dialético – local /cosmopolita (CANDIDO, 1997) da literatura brasileira.

Percebemos que em algumas obras de Graciliano Ramos são reativados certos símbolos ocidentais que já foram assimilados pelo imaginário popular nos séculos de colonização. Tais símbolos foram transformados ao ponto de representar a realidade local, contudo remetem ainda à tradição patrística medieval, que é sua origem mais remota.

Consideramos o temido pio da coruja, bem como outros *índices da danação* disseminados não só em *SB* como em outras obras de Graciliano, elementos precursores da mitificação da narrativa que será distintiva da prosa super-regionalista posterior aos anos 30. Este conjunto de obras distingue-se das prosas regionalistas anteriores pela retomada das fontes orais primitivas de suas regiões, bem como pela incidência de elementos do absurdo, a elipse e a recorrência.

Para Candido (1978), de fato, a série de romances autodiegéticos de Graciliano compõe uma pesquisa progressiva da alma humana, ou do que ele chama – a exemplo de uma personagem de Dostoievski – “o homem do subterrâneo”. Para o autor, a unidade da obra de Graciliano ampara-se no seu profundo desejo “de testemunhar sobre o homem” e nesta investigação emergem arquétipos da inconformidade entre o homem e o mundo.

Para Lafetá (2004), em seus romances em primeira pessoa, o modo preferencial de Graciliano Ramos é o “imitativo baixo”, a narrativa da vida de pessoas comuns,

própria do romance, segundo terminologia de Frye (1957). Este tipo de narrativa mantém ao centro a experiência do homem em sociedade. Mas esta tendência ao imitativo baixo, de *Caetés* à *Angústia*, vai cedendo lugar ao “modo irônico”, característico da confissão, que será dominante em *Angústia. SB*, obra em que ainda predomina o romance, devido à cisão do protagonista, vai, ao final, redundar em confissão, quando a narrativa ganha um aspecto introspectivo, e muda o interesse para a compreensão do mundo interior da personagem. Para o Lafetá (2004, p. 286), “o elemento que entra em jogo, provocando a ruptura dos limites é a ironia.”

No extremo do modo irônico está de volta o mito em forma de antítese. É o que Frye (1957) chama de Mito deslocado, ou mito de cabeça para baixo, que se refere aos heróis isolados socialmente. Segundo Frey (1957), é característica do ‘*phatos*’ trágico a exclusão de um indivíduo ou sua não adaptação a um meio social ao qual deseja pertencer. De fato, o isolamento social é um das características principais dos narradores autodiegéticos de Graciliano Ramos, que compartilham com o autor sua “situação ambígua de classe” (BASTOS, 1998), pois efetivamente não figuram nem entre os dominadores nem entre os dominados da sociedade. De acordo com Frey (1957, p. 44):

Por isso a tradição fundamental do *pathos* exigente é o estudo da mente isolada, a história de como alguém identificado com nós mesmos é dividido entre o mundo interior e o exterior, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecido por um consenso social. (...) Podemos designar o tipo de personagem implicada aqui com a palavra grega *alazón*, que significa impostor, alguém que finge ou procura ser alguma coisa mais do que é.”

Esta tendência será exacerbada em *Angústia*. Para nós, Luís da Silva é o Enjeitado por excelência: pela sua família, pela sociedade, por Marina. Ele é o anti-Fausto, o verdadeiro “mito de cabeça para baixo” ou “mito irônico”, de que fala Frey (1957). Ao contrário do espírito fáustico que anima Paulo Honório Fomentador, o herói é nostálgico de um tempo arcaico, de que na verdade nunca gozou – época de domínio de seu avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva. O declínio do poder da família Silva é determinado pela modernização forçada e descontínua do nordeste brasileiro e proporcional à redução do nome, do avô ao neto. Ao contrário dos

fomentadores Fausto e Paulo Honório, Luís da Silva deseja que o tempo retorne a este tempo arcaico. Seu modelo é o seu avô, que detinha o poder oligárquico que ele ressentia de terem lhe usurpado, e José Baía, que reage à sociedade radicalmente. Luís está dividido entre seus sonhos de desejo e de poder, e a sua realidade, de impotência. Tal impotência é marcada na obra – como o pio da coruja em *SB* – o que chamamos aqui de *índices da danação*: imagens de sufocamento, recorrência de certas situações, alusões ao devaneio, aparições macabras, entre outros índices. Estes índices estão em várias obras do autor e se repetem, de modo a compor uma *potética da danação* que cumpre ao analista investigar.

A associação entre mundo sobrenatural e forma-mercadoria, já presente na elaboração conceitual marxista de *fetichismo da mercadoria*, denota a origem judaico-cristã do termo fetichismo. Tal ligação entre o mundo material e sobrenatural é assinalada por Karl Marx no primeiro volume de *O Capital* e, para nós, relaciona-se com os índices do absurdo que estão na obra de Graciliano Ramos. Notadamente, no pio da coruja convergem as duas funções da mercadoria no capitalismo moderno: a de valor de uso – que é a sua forma objetiva – e a de valor de troca, que é sua dimensão fantasmal e assombrosa. De acordo com Karl Marx (1973, p. 86),

a primera vista una mercancía parece algo trivial y que se entiende por sí mismo. Nuestro análisis mostró, por el contrario, que se trata de una cosa muy compleja, henchida de sutilezas metafísicas y de argucias teológicas. Como valor de uso, nada tiene de misterioso, ya sea que satisfaga las necesidades del hombre por medio de sus propiedades, o que éstas sean producidas por el trabajo humano. Resulta evidente que la actividad del hombre transforma las materias que proporciona la naturaleza, de modo a hacerlas útiles. Se modifica, por ejemplo, la forma de la madera si se hace con ella una mesa. Pero la mesa sigue siendo madera, una cosa corriente, perceptible por todos los sentidos. Pero las cosas cambian en cuanto se presenta como mercancía. A la vez aprensible e inaprensible, no le basta con apoyar las patas sobre el suelo. Se yergue por así decirlo, con su cabeza de madera frente a las otras mercancías y se entrega a caprichos más extravagantes que si pusiera a bailar.

Esta relação sintetiza bem a lógica que reúne a literatura à mercadoria pela reificação. Assim como em *Fausto* os elementos invocadores do mundo metafísico e sobrenatural são índices do processo modernizador tardio da Alemanha do século XVII, em *SB* remetem ao processo também atrasado e descontínuo de modernização do nordeste do Brasil.

A propósito, voltemos ao trecho de *SB*. O sujeito de Minas, ou do sudeste, está em uma situação privilegiada em relação a Paulo Honório, um proprietário do nordeste dos anos 30. Em certas regiões de Minas, ao contrário do nordeste, o capital estabeleceu-se junto com o poder federal nos anos 30 e promoveria uma modernização mais eficiente a fim de atender às elites que ali se concentraram. O desvio do capital para esta região previa, inclusive, a apropriação dos capitais e materiais restantes da região nordeste a fim de sustentar o avanço do projeto modernizador no sudeste. Por isso o negócio de porcos e de gado zebu parece obscuro ao herói. A esta altura Paulo Honório já está desatualizado em relação ao processo modernizador que se dirigiu para o sudeste e lá encontrou melhores condições de permanência. Observa-se que a expressão ‘sujeito de Minas’ valoriza a região de origem do homem, como diferencial em relação ao nordestino Paulo Honório.

Entretanto, a escritura da carta é interrompida pelo pio da coruja. Este piado, ao mesmo tempo em que estremece o herói, o instiga em outra escritura, a de suas memórias, a sua confissão. As corujas, segundo Paulo Honório, estão no forro da igreja. Paulo Honório pretende exterminá-las, e assim aniquilar também os ecos de uma mente atormentada. O espaço profanado da igreja, não só pelo papel reificado da religião no moderno capitalismo, mas também pela cena da despedida de Madalena, demonstra a relação entre a religião e a consciência do protagonista, ambas reificadas neste contexto. Paulo Honório manda Marciano limpar o *forro* da igreja, ou seja, lugar mais recôndito do espaço profanado, o que se relaciona com os espaços também mais profundos da sua consciência, que teme o pio da coruja como representação da perda de sua humanidade.

O fato de Paulo Honório delegar ao seu empregado reificado, a quem ele não estendeu os supostos benefícios da modernização, a tarefa de exterminar as corujas que estão na igreja, suscita algumas considerações. Deste modo, ele ratifica a sua total incapacidade de se inteirar e de lidar com a reificação do mundo em São Bernardo. Quando Paulo Honório pede a Marciano que limpe ao forro da igreja, o faz na esperança

de que a relação de trabalho possa resolver o seu drama particular, o da modernização e reificação vividas por ele. De forma análoga, sobre os trabalhadores rurais latino-americanos recaíram os efeitos de uma série de pactos entre as oligarquias rurais e os governos que se sucediam no continente. Tais alianças não contaram com a participação popular, entretanto, por um lado, previam a exploração da mão de obra barata ou escrava para baratear a exportação de produtos agrícolas e, por outro, a incrementação do transporte de produtos, a fim de viabilizar a importação de máquinas dos grandes centros. Mesmo hoje, aos trabalhadores são delegados os ônus pelos latifúndios improdutivos que encarecem a produção agrícola no país. Marciano não detinha os meios de exterminar tais índices fantasmagóricos da reificação, ele só participou do processo modernizador como ferramenta arcaica, que seria utilizada e descartada pelo herói, como mestre Caetano. Por isso, ao final da vida de Paulo Honório, as corujas ainda estão lá, a denunciar que a reificação do mundo em *SB* veio para ficar e não pouparia ninguém.

Paulo Honório é assombrado pelo chamado da coruja várias vezes durante a narrativa. Ele sempre combate as aves, sem sucesso: “Uma tarde subi à torre da igreja e fui ver Marciano procurar corujas. (...) Eu desejava assistir à extinção daquelas aves amaldiçoadas.” (RAMOS, 1995, p. 157) No entanto, os piados têm maior efeito sobre o eu-narrador, do tempo da enunciação e do Amador, quando Paulo Honório perdeu o seu prestígio e sente os efeitos de uma vida inteira de reificação. Ao que parece, estes piados incitam e estimulam Paulo Honório na empreitada impossível de escrever um romance. Com efeito, as três tentativas de escritura de *SB* foram provocadas por este apelo macabro. Esta é a ação que cabe ao Amador: escrever. Escrevendo, Paulo Honório pretende domesticar sua alma reificada nos tempos de brutalidade do Fomentador.

Mas é em vão. Quando Paulo Honório torna-se um herói transgressor, ele implicitamente aceita seu destino, o seu fim. O pacto pela modernização o utilizaria e o descartaria do mesmo modo como ele reificou e descartou os seus colaboradores do processo de modernização da fazenda. O pio da coruja, em *SB*, como metonímia, é um presságio desta fortuna trágica ao mesmo tempo em que é parte mesmo da maldição lançada sobre o protagonista, como a forma mercadoria possui um aspecto objetivo e outro fantasmal. Após a primeira transgressão, tanto Luís da Silva e quanto Paulo Honório não poderiam mais escapar aos seus destinos funestos. A estrutura circular dos

romances e a recorrência de elementos do absurdo encenam a condição que aprisiona os heróis.

De acordo com Frey (1957, p. 141), a introdução de um ômen, ou presságio, ou o recurso de fazer toda uma história obedecer a uma profecia inicial, implica a idéia de destino, de fado, contra o qual não há como reagir e pressupõe a identidade entre o início e o fim da história. Segundo nos parece, a coruja é testemunha do pacto modernizador de Paulo Honório, por isso ele a teme absurdamente. O piado o obriga a entrar em terrenos que ele não gostaria, nos terrenos de sua consciência reificada. Neste ponto da narrativa, Paulo Honório já percebeu a nulidade de seus esforços em exterminar as aves. Só lhe resta obedecer aos seus alarmes e confessar a sua culpa.

De fato, o símbolo da coruja é adequado para veicular este conteúdo mítico: animal de hábitos noturnos, solitário, possui olhos fosforescentes, adaptados para ambientes escuros. Parece-nos óbvia a sua associação à Mefisto e à Lúcifer, considerados “inimigos da luz”. A descrição também quadraria ao gato. As aparições do gato em *Angústia* têm função metonímica mais clara do que o piado da coruja em *SB*. Como veremos, o gato em *Angústia*, de maneira semelhante ao pio da coruja em *SB*, adverte ao herói desde que chega à vila da sua futura ação criminosa, quando também ele se alinharia à conduta dos heróis transgressores.

Angústia, segundo Lafetá (2004), é uma obra em que predomina o modo irônico, da confissão. De acordo com Frey (1957), este é o modo narrativo referente ao mito irônico, ou mito invertido. Para o autor, neste tipo de narrativa o leitor reconhece o herói como alguém em situação de extremo malogro ou absurdez. Realmente, consideramos Luís da Silva um dos heróis mais desventurados da literatura nacional. Sua postura é o oposto da combatividade do herói mítico. Candido também observou que, dentre os romances de Graciliano, *Angústia* é obra que mais se afasta do naturalismo. O autor aponta que, na obra, “o mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal, colorida pela disposição mórbida do narrador.” (1978, 108) Também a profusão de símbolos fálicos em *Angústia* – cobra, corda e cano – foi observada pelo autor (1992, p. 43),

pensamos, então, no papel obscuro, no significado desta corda que tem vida, como a cobra, e mata, como o cano de água. Água, princípio fertilizante, cobra,

ser vivo que mata. Uma ligação profunda da vida e da morte; do desejo bloqueado de viver, libertando-se pela supressão de um dos obstáculos, o rival. Amor e morte, como nos mitos.

A violenta fixação fálica está diretamente ligada ao tom de sexo recalcado, ao abafamento psicológico do livro.

Se, segundo conclui Candido, o processo de aprendizagem do menino de *Infância* ilustra o seu processo de castração, em *Angústia*, a castração é ilustrada por estes índices da danação. Tanto a cobra quanto a água, em seus aspectos positivos, simbolizam a purificação e a renovação. Mas, em *Angústia*, prevalece o aspecto negativo destes símbolos. A serpente está na *Bíblia* como responsável pela *queda* do homem e, conseqüentemente, de sua maldição eterna. Ela simboliza também o princípio sedutor feminino, que na Idade Média é sobrevalorizado negativamente. No imaginário popular preponderou o aspecto negativo, que associa as cobras e outros animais peçonhentos ao ‘mal’. A simbologia da água no romance também adquire caráter negativo.

Durante toda a narrativa, Luís da Silva descreve cenas de asfixia, seja por enforcamento, seja por afogamento: o seu pai o torturava com mergulhos no Poço das Cobras, ele sempre se lembra de seu avô com uma cobra enrolada no pescoço, ele narra também o enforcamento de seu Tomás e de outras personagens de seu passado. Tal fixação por situações de sufocamento relaciona-se com o estrangulamento social do protagonista e a sua absoluta imobilidade. Sentindo-se sufocado e impotente, Luís da Silva pretende estender seu fado ao seu oponente, Julião Tavares. Desde a primeira vez que vê seu rival, Luís da Silva tem ânsias de esganá-lo. Quando seu Ivo lhe dá de presente uma corda, ele prontamente percebe que tanto ele quanto Julião Tavares estavam condenados. A corda, como cobra, adquire vida, se enrola no pescoço de Julião Tavares e Luís mal se dá conta do que acontece.

Em *Angústia*, a corda que também é cobra, é um símbolo recorrente em *Angústia*, como o rato e o gato. Todos estes símbolos animais têm conotação pejorativa, ligados que estão, no imaginário popular, à má sorte e ao pecado. De acordo com o Candido (1978, p. 109),

Luís da Silva (...) vive cercado de animais que simbolizam a sua natureza conturbada: cobras, ligadas a recordações infantis, a impulsos de morte e sexo oprimido; ratos, que povoam a sua casa, roem os seus manuscritos e se identificam, em certos trechos, aos movimentos mais torpes, nele e nos outros. (...) /Avultando sempre na obra de Graciliano Ramos, a preocupação com a análise do Eu culmina pois em *Angústia*, onde atinge, simbolicamente, à materialização do homem dilacerado.

O assassinato do rival, segundo acreditava Luís, teria por efeito libertá-lo de ‘sua obsessão’. De acordo com o herói, como assassino, pela primeira vez ele agia por sua própria vontade, igualando-se ao seu ídolo, o matador José Baía. Mas na seqüência da narrativa, observa-se que a obsessão de Luís da Silva não só continua como se agrava. Como em *Crime e castigo*, de Dostoievski, o herói cai doente depois do crime. O delírio de Luís marca o encerramento do romance, que se estende ao início. No momento do assassinato Luís pressente, acertadamente, que a sua responsabilidade seria maior depois da ‘queda’:

retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isso é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. (...) A obsessão ia desaparecer. (...) Ao ser alcançado pela corda, tivera um arranco de bicho brabo. (...) Eu tinha os braços doídos e as mãos cortadas. Enquanto Julião Tavares estivesse com a cabeça erguida, a minha responsabilidade não seria tão grande como depois da queda. (RAMOS, 1993, p. 191)

Luís da Silva enfim elimina o seu oponente. Neste entrecho, ele adquire a agilidade das onças de José Baía. Julião Tavares, por sua vez, também animaliza-se, quando enlaçado tem ‘um arranco de bicho bravo’. Apesar de dizer que pela primeira vez atuava pela sua própria vontade, não é Luís o sujeito das ações do trecho. A corda adquire vida, ela ‘alcança’ e depois ‘enlaça’ o pescoço de Julião Tavares, e as mãos de

Luís ‘afastaram-se’, como que independentes de sua vontade. A seqüência do assassinato, como muitas da narrativa, tem uma dimensão fantasmal ou insólita, parcialmente justificada pelo fato do herói estar embriagado. Esta atmosfera de sonho é ratificada pela neblina que envolve as personagens. Como afirma Luís, tudo se deu ‘naturalmente’, como se alheio de sua vontade, como em um pesadelo.

De fato, o devaneio é uma das formas do mito. O discurso de Luís da Silva em *Angústia* muitas vezes suscita este dilema: estaria ele devaneando sob efeito de álcool ou relatando uma experiência ‘vivida’? No trecho abaixo, Luís da Silva relata sua chegada à vila. Ele então já é acompanhado pelo gato:

Lembrava-me da minha chegada à vila. As ruas causavam-me grande espanto: nunca havia imaginado que as ruas fossem tão compridas e tão largas. Sai de casa e comecei a passear na calçada, olhando a janela de um sobradinho onde se debruçava um homem fardado. Quis recolher-me e entrei pela primeira porta que encontrei. Na sala de jantar descobri uma mulher amamentando o filho, sentada numa esteira, com um gato de banda. Fiquei encabulado e perguntei: - 'De quem é esse gato? A mulher respondeu: - 'É meu.' (...) Arrisquei-me a entrar por outra porta. Na sala de jantar a mulher amamentava o filho. E o gato de banda. Tornei a perguntar: - 'De quem é esse gato?' a mulher responde: - 'É meu.' (RAMOS, 1993, p. 116)

As ruas dilatam-se no seu discurso, como no sonho. Em seu relato, Luís da Silva entra em uma casa desconhecida para fugir de um homem fardado, um representante do poder dominante. Luís da Silva pretende fugir deste encontro com a lei. Dentro da casa encontra uma mãe amamentando seu bebê. Esta imagem remete à figura materna que Luís nunca teve, uma mãe zelosa, a amamentar. Luís da Silva e a mulher não se estranham, é como se já se conhecessem. No entanto, ao herói interessa mais o gato – signo de sua fortuna, de sua maldição – e pergunta quem é o seu dono. ‘O gato é meu’, ela responde.

A seqüência repete-se, o que confirma a dimensão onírica do fragmento. A recorrência, ao mesmo tempo em que é um recurso mítico, reitera o aspecto onírico. Como Paulo Honório está sempre combatendo as corujas, sem nunca conseguir as

exterminar, Luís não consegue se livrar do gato, mesmo em seu devaneio. Neste caso, o sonho de Luís é premonitório ou analéptico, pois antecipa a sua futura oposição ao poder vigente, representado na figura do homem fardado, e a testemunha do gato, que representa a sua própria consciência atormentada.

Sintomaticamente, ele tem este sonho ou experiência logo que chega à vila. O gato, desde o começo, o adverte de seu destino. Como o pio da coruja, o gato é índice e parte do que indicia, ou seja, da reificação do mundo de que Luís da Silva é tanto vítima quanto agente. No imaginário popular, o gato, como a coruja, é símbolo de mau agouro. O gato, em *Angústia*, também simboliza a maldição social do protagonista. De acordo com o ideário popular de superstições, deve-se evitar cruzar com um gato preto, sobretudo na sexta-feira. Este animal é associado às bruxas e figura em inúmeras fábulas ocidentais em que ele é dotado de poderes sobrenaturais. Diz-se dele que tem sete vidas e, como o cão, é um dos disfarces de Satanás. A identificação do gato, especialmente do gato preto com o diabo ou seres malignos remonta à Idade Média e repercute na mitologia sertaneja nacional. O gato é um ser independente, indomesticável, com olhos fosforescentes, equipados para ambientes noturnos, nada foge à sua percepção. Ele é o animal perfeito para representar o poder maligno. É assim que Luís da Silva o percebe desde que chega à vila. Como o pio da coruja, a aparição macabra do animal antecipa a tragédia que recairia sobre o herói.

Realmente, em carta à esposa, Graciliano se refere à composição do primeiro ato criminoso de Luís da Silva, quando ele torna-se um herói transgressor, no caso, quando rouba as economias de sua empregada, Vitória. Esta ação do herói é observada por um gato com olhos satânicos. Tais olhos foram objetos de pesquisa de Graciliano, como ele declara à esposa:

Ontem à noite Luís da Silva tirou da raiz da mangueira dezesseis mil-réis em prata e duas libras esterlinas que Vitória tinha enterrado. Aí apareceu um gato que deve ser da família do diabo(...) O meu diabo tem olhos de gato e veio numa Sexta-feira da Paixão. Suponho que ele fica bem com olhos de gato. Seu Américo me deu mais umas informações sobre os olhos dos gatos, mas sem imaginar que eu estava preparando um diabo num dia santo com o de ontem. Quinta-feira passei o dia numa excitação dos pecados. Terminei a sua carta às

dez horas. Pois daí até meio-dia, e das quatro da tarde á uma da madrugada, escrevi com uma rapidez que me espantou. Nunca trabalhei assim, provavelmente um espírito me segurava a mão. (...). O que é certo é que não vi espírito nenhum. Ontem, como já disse, o que vi foi o diabo, mas um diabo doméstico, com olhos de gato. Não é possível reduzir mais o sobrenatural. (RAMOS, 1987, p. 54)

Neste trecho observa-se o estilo conciso de Graciliano, ao modo de sumário narrativo, semelhante ao empregado nos romances. Destacam-se nele as muitas marcações temporais - 'sexta feira', 'sempre', 'quinta-feira', 'dez horas', etc, o que confere à seqüência uma profunda unidade de tempo, espaço e ação. Graciliano cita seis vezes a palavra diabo neste pequeno trecho, aliado às palavras 'pecados' e 'feitiçaria'. Com efeito, Graciliano levanta a hipótese de que a rapidez da composição da seqüência foi efeito de feitiçaria. Ele afirma que ele próprio viu o diabo-gato. Claro que aqui estamos diante da famosa ironia graciliana. Mas é certo que o escritor vinha aprofundando a pesquisa sobre a demonologia sertaneja, e o gato é um das máscaras do diabo, segundo a sabedoria popular.

É o que se observa a partir da leitura do próximo fragmento, comentado por Graciliano na carta citada. Nesta seqüência, o herói está na iminência da sua primeira 'queda', quando rouba o dinheiro de Vitória:

-Uma ação indigna. Perfeitamente, ação indigna, mas não ousei confessar a mim mesmo qual era a ação, qual era a indignidade. Horrível fixar aquilo no pensamento. Não queria pensar. (...) Afinal Vitória encontrava sempre moedas minhas no chão quando varria a casa (...) Muito provável que a velha se enganasse nas contas e deixasse algumas lá enterradas. Natural estarem ali vinte mil-réis meus.(...)

Julião Tavares seria enforcado. Marina trabalharia no asilo das órfãs. (...)

Os olhos do gato brilharam outra vez em cima do muro de d. Rosália e ficaram parados, redondos e fosforescentes. Mexia-me, e não podia desviar os olhos das duas tochas que me espiavam por cima do muro. (...) as minhas mãos encontraram-se esgaravatando a raiz da mangueira.

- Que miséria! Que miséria! repetia as palavras como um idiota, olhando as duas brasas imóveis em cima do muro. Mas os dedos continuavam a remexer os torrões. Cavando a terra com a unha, como um gato! O que me incomodava era o gato. (...)

Vinte e seis mil-réis em prata e duas libras esterlinas. (...) Tinha repugnância de meter as moedas no bolso. Olhei os dedos com atenção, cheirei-os. Fedor de azeitona, terra nas unhas. (...) Os olhos do gato cresciam, cresciam extraordinariamente, iluminavam o quintal todo. (...) Dormir, dormir. Senti as pálpebras pesadas; julgo que, fascinado pelos olhos do gato, deixei a cabeça inclinar-se num cochilo. (...) Meter a mão na terra, agarrar um dobrão do império, riscar um fósforo. Afastei a idéia. Que lembrança! Bastavam as luzes medonhas dos olhos do gato. (...) continuei a aprofundar a cova com as unhas, como um gato. (RAMOS, 1993, p. 121)

,

A longa seqüência em que Luís desenterra as economias de Vitória – cerca de cinco páginas do romance –, antecipa a próxima ação transgressora do herói – o assassinato de Julião Tavares –, ao mesmo tempo em que encena o destino do protagonista, ao final despojado de toda sua integridade, de sua humanidade. No trecho citado temos Luís da Silva em sua primeira ação criminosa. Ele pretende roubar as economias que Vitória enterra em seu quintal. O terreno em que foram sepultadas as economias da empregada é o mesmo em que Marina esteve nua, quando ainda correspondia a atenção de Luís da Silva, como se essa terra estivesse profanada pela nudez pecaminosa de Marina. O herói sabe que se trata de “uma ação indigna”. Não lhe é possível confessar a si mesmo o que fará, mas os olhos do gato denunciam-na, como um espelho. O olhar ameaçador do gato é o olhar de Luís da Silva, de sua consciência reificada. Para atenuar a sua culpa Luís da Silva pondera que entre as economias de Vitória haveria moedas suas, encontradas no chão pela empregada. Chama-lhe ladra.

Neste ponto, Luís da Silva determina os destinos trágicos de Marina e de Julião Tavares – ela, trabalhando em um orfanato e, ele, enforcado. Faz sentido que Luís se refira aos destinos de Marina e do amante neste contexto. A partir da ação que está prestes a cometer, o herói alinha seu destino ao dos heróis transgressores. Este caminho

não tem volta. Esta primeira ação criminosa do herói o capacita para outra de maior envergadura – o assassinato de Julião Tavares.

Como no seu sonho, os olhos do gato são os objetos de atenção de Luís. Para o herói, eles assemelham-se a tochas. É interessante notar a confluência de símbolos funestos neste trecho – a terra, conspurcada pela nudez de Marina e depois pela ação de Luís; o fogo dos olhos do gato, referência às labaredas infernais; o dinheiro – *vil metal* – que, afinal, é a causa de todo o sofrimento do herói, de sua vida sofrida desde criança quando lhes despojaram de sua herança oligárquica, e razão pela qual, já adulto, Marina o pretere em favor de Julião Tavares.

Luís da Silva identifica-se com o animal acusador. Como um gato, esgravata a terra em busca de seu tesouro amaldiçoado. Para Luís da Silva, ‘o inconveniente é o gato’. Como observamos, a sua presença parece ser a causa do desespero do herói, mas sua desesperação é efeito de seu procedimento. Se Luís da Silva tivesse dado importância às suas advertências desde que chega a vila, talvez não concluísse sua ‘queda’. Mas ele a conclui. Ele acha o tesouro que Vitória há anos amealha e o rouba. Esta ação desencadeia conseqüências trágicas. Vitória perde o pouco de sentido que tinha. Por sua vez, daí por diante, o herói passa a ter repugnância das próprias mãos, poluídas pela sua ação indigna.

A certa altura Luís tem o impulso de voltar e enterrar de novo o dinheiro. Os olhos do gato, agora mais fantasmagóricos do que nunca, iluminam todo o quintal e ainda crescem. A imagem de olhos que se dilatam já estava em *SB* – os olhos de Madalena, também eles premonitórios de um futuro funesto. Como ocorre muitas vezes nesta narrativa, Luís da Silva não sabe se cochilou, hipnotizado pelos olhos felinos. Mas quando recobra os sentidos continua a cavar a terra, como um gato. A luz dos olhos do gato ilumina os desejos escusos da personagem, Luís se sente vigiado e se identifica com o animal acusador. A presença do gato atemoriza de tal forma Luís da Silva que seu olhar diabólico ilumina todo o quintal, numa imagem que representa o medo da punição, que realmente não tardará. Apesar das várias advertências sobrenaturais que o gato indica, o herói conclui sua primeira ação criminosa e para sempre será dela refém.

A repetição é um procedimento mítico. Ela instaura na narrativa da modernização a entrada nem uma outra dimensão. Nesta dimensão fantasmagórica, o tempo retorna sempre ao mesmo lugar. Como observa Bastos (1998, p. 67), a repetição

é indício que algo não se completou, de que não teve fim, por isso marca a prosa super-regionalista latino-americana, em que prepondera a “consciência dilacerada do atraso”. Em *Angustia*, este recurso mítico é sobredeterminado pela capacidade do narrador em ir e vir no tempo e no espaço, até mesmo à revelia de sua vontade.

Consideramos a preocupação com as mãos, comum entre alguns heróis de Graciliano, outro índice da danação na obra deste autor. Luís da Silva e o herói de *Memórias do cárcere* estão sempre lavando as mãos. No início de *Angústia*, quando está em seu delírio, Luís da Silva não reconhece as suas mãos: “Vivo agitado, cheio de tremores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis.” (RAMOS, 1993, p.7). Para um e para outro, serem presos não era problema, pois na cadeia poderiam escrever com mais vagar. O agravante seria não poderem lavar as mãos. Esta purificação simbólica das mãos é uma forma, ainda que ineficiente, de os heróis expurgarem a impudência do ambiente em que se encontram. No caso de Luís, ele gostaria de expurgar-se de si mesmo, da sua imensa culpa. Na sua alucinação final, que se estende até o começo do romance, ele reafirma sua obsessão em lavar as mãos:

Viver por detrás daquelas grades, pisar no chão úmido, coberto de escarros, sangue, pus e lama, é terrível. Mas a vida que levo talvez seja pior. Não tinha medo da cadeia. Se me dessem água para lavar as mãos, acomodar-me-ia lá. Podia o resto do corpo ficar sujo, podiam os piolhos tomar conta da cabeça e as roupas esfrangalhadas cobrir mal a carne friorenta. Se me dessem água para lavar as mãos, estaria tudo bem. Dar-me-iam água para lavar as mãos? (RAMOS, 1993, p. 156)

Luís da Silva corrompeu as suas mãos várias vezes: quando esgravatou a terra, quando enforcou Julião Tavares, quando, enfim, vendeu sua pena de escritor. Luís da Silva, de fato, reificou as suas mãos. Esta ojeriza das próprias mãos é comum ainda a Paulo Honório. Ele acha enormes, monstruosas as suas mãos, desgastadas na lida com a terra, corrompidas pela sua escalada violenta. Com *mãos de ferro* Paulo Honório submeteu os agregados e empregados da fazenda; com elas comandou a morte de seus inimigos; com elas colocou em curso o projeto modernizador em São Bernardo e,

enfim, escreveu as suas memórias, a sua confissão. No fim da vida, quando Paulo Honório reconhece em si mesmo os sinais das ações reificadoras que promoveu em São Bernardo, as suas mãos são objetos de desgosto do herói. É o que se observa em: “Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura.” (RAMOS, 1995, p. 133) E em:

Levantei-me e aproximei-me da luz. As minhas mãos eram realmente enormes. Fui ao espelho. Muito feio, o dr. Magalhães; mas eu, naquela vida dos mil diabos, berrando com os caboclos o dia inteiro, ao sol, estava medonho. Queimado. Que sobrelhas! O cabelo era grisalho, mas a barba embranquecia. Sem me barbear! Que desleixo! (RAMOS, 1995, p. 140)

A mão é signo de dominação. Na tradição cristã que, como vimos, é a base do imaginário popular latino-americano, a mão é símbolo da supremacia e do poder de Deus. Cair nas mãos de alguém é estar sob seu domínio; lavar as mãos, como o fez Pilatos na crucificação de Cristo, é abster-se de responsabilidade sobre alguém. A mão é um símbolo da ação transformadora. Cultivando a terra o homem domina a natureza. O homem distinguiu-se do animal quando passou a cultivar o solo e os mortos. É curioso o fato de que a reificação de Paulo Honório passe pelo endurecimento das suas mãos na lavoura. De fato, a agricultura, como a escrita, é uma forma de humanização. A cultura da terra, de fato, indica que a comunidade que produz seu próprio alimento tem memória.

Entretanto, em *Angústia*, nenhuma repetição chama mais a atenção do que a aparição de um enigmático casal: um homem, a encher dornas e uma mulher, a lavar garrafas: “Entre na sala de jantar, bebi um pouco de aguardente, fiquei um instante olhando, por cima do muro, a mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas.” (Ramos, 1993, p. 78) Estes trabalhadores não têm voz no romance, apesar de serem mencionados pelo narrador cerca de dez vezes. Em carta a esposa Graciliano comenta a estagnação de Luís da Silva e a repetição deste índice da danação. O casal foi observado pelo autor nos tempos em que trabalhava na Imprensa Oficial. Apesar de dizer que deveria suprimir tais repetições da obra, elas estão em *Angústia*:

Afinal o romance valia pouco. Ser-me-ia possível, com dificuldade, fazer outro menos ruim. Ali a personagem central estava parada, revolvendo casos bestas, inúteis: um sujeito a aporrinhar-se porque uma fêmea safada lhe fugia das garras, outro a encher dornas, uma criatura cansada a lavar garrafas. Onde me haveriam aparecido aquelas duas figuras, um homem triste, a encher dornas, uma mulher a sacolejar-se em ritmo de ganzá? Bem. Anos antes, quando eu metia preposições em telegramas, consertava a sintaxe da Imprensa Oficial, via lá embaixo, sob um telheiro, o indivíduo magro a mover-se entre pipas, a encher dornas, a mulher sacudindo-se (...) Essas coisas se repetiam no livro com insistência irritante. Inconveniência imprimi-las, fazê-las circular sem as emendas necessárias. (data, p. 275)

Consideramos a identificação de Paulo Honório com Casimiro Lopes, que é coxo como o diabo, mais um indício do mito demonizado na obra de Graciliano. Casimiro é um duplo de Paulo Honório e desempenha as funções mais nefastas da modernização, que couberam a Mefisto, em *Fausto*. Com efeito, Casimiro é a única pessoa que entende Paulo Honório, segundo ele próprio: “Pobre do Casimiro Lopes. Ia-me esquecendo dele. Calado, fiel, pau para toda obra, era a única pessoa que me compreendia.” Como capanga, Casimiro não produz, como os trabalhadores da fazenda, nem é o detentor dos meios de produção, como proprietário. Sua função é de mantenedor da ordem que, no caso da pátria periférica, muita vez coincide com o caos. Não eram ‘legais’ procedimentos como matar os oponentes, mas o assassinato, muitas vezes, restabelecia a ordem, como no caso da eliminação de Mendonça, que teve por efeito o retorno da paz entre os vizinhos de São Bernardo.

Casimiro Lopes, no entanto, está longe de parecer um assassino cruel e desumano. Ele é a única pessoa que entende também o filho sem nome de Paulo Honório. Ele canta assim para o menino:

Eu nasci de sete meses,

Fui criado sem mamar.

Bebi leite de cem vacas

Na porteira do curral. (RAMOS, 1995, p. 138)

Esta cantiga de aboio sertaneja descreve uma criatura sobrenatural. Ela nasceu de sete meses, como o assassino José Baía, que está em *Angústia* e em *Infância*, e foi criado sem mamar, ou seja, como Paulo Honório, não teve pais. A imagem de alguém que sorve o leite de cem vacas é hiperbólica, remete às fabulações populares sobre seres encantados ou demoníacos. Neste sentido, o símbolo medieval do diabo é modificado e adaptado à região. O diabo, no nordeste do Brasil, tem muitas caras, como o medieval, mas aqui ele está no cotidiano das pessoas, figura nas cantigas e crenças populares. O diabo no fragmento, por exemplo, é Casimiro, que nasceu de sete meses e mamava o leite de cem vacas.

Já falamos da identidade entre Casimiro e Paulo Honório. De fato, não só Paulo Honório entende que ele e Casimiro são um só, como ele é a única pessoa a quem o herói confia as suas reais intenções e a quem admira. Como observamos no primeiro capítulo, o criado aumenta, por contraste, o poder do patrão. A certa altura ele diz – “Boa alma, Casimiro Lopes. Estou convencido de que não guarda lembrança do mal que pratica.” De fato, como também já observamos, na obra de Graciliano os criminosos José Baía, Gaúcho e Casimiro Lopes têm um tratamento distinto tanto dos heróis quanto do próprio autor. É flagrante a simpatia que os criminosos gozam junto a eles. As ações criminosas destas personagens constituem uma reação – a única possível – contra a ordem vigente. Provavelmente por isso elas estão em vários livros e têm tratamento diferenciado do narrador, que não as julga, melhor dizendo, que parece as admirar por sua inocente bestialidade. Casimiro, apesar de sua identificação com Satanás, é o único que se importa com ‘o menino’, e para ele conta histórias de onça e canta versos como o acima.

Em *SB* é também intrigante a recorrência no discurso do narrador da palavra *diabo*: cerca de trinta vezes no romance, contra quatro em que cita a *graça*, três delas quando morre Madalena – a Deus nada é impossível – e uma quando descreve o seu sonho de arcaidade, ao final do romance. A maioria dos discursos em que ele se refere ao diabo está na parte confessional da narrativa, quando Paulo Honório revela o seu desespero e a sua impotência. Como no fragmento a seguir:

Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? (RAMOS, 1995: 184)

O discurso corresponde a um momento de auto-análise do herói, já ao final da narrativa. Depois de uma vida inteira dedicada à acumulação de bens e de poder, em que a personagem revelou seu caráter pragmático e autoritário, Paulo Honório chega a um ponto em que se questiona sobre o sentido de sua vida. Parece-lhe, afinal, que suas conquistas são precárias e provisórias, que lutará sempre para preservá-las e aumentá-las, sina capitalista que se impõe a qualquer um que queira manter-se dentro dos limites da classe dominante.

Na sua suposta ignorância, o herói alcança a perversidade intrínseca à Modernidade, uma busca sem termo do capital e sem um fim que não seja ele próprio. Para Paulo Honório, esta procura resultou em um vazio sem sentido. Não por acaso ele espera que o diabo venha ‘buscar tudo’. Mas ele não virá. Ao contrário do que ocorre com os heróis fáusticos das literaturas européias, nem com o diabo Paulo Honório pode contar.

Ao final, ele compara-se com um porco, animal associado à podridão, à sujeira. O porco come tudo que encontra. O animal engorda para depois ser morto e devorado. No moderno capitalismo, sistema que tem por base a constante revolução dos meios de produção, de forma comparável, o empreendedor deve atualizar a cada dia as técnicas de produção a fim de manter seu negócio à tona. Neste sistema, o que não cresce, perece mais cedo, como o porco.

Uma questão chama atenção nesta rede de significações recorrentes: sim ou não? A questão aparece em duas obras, em *Angústia* e em *O relógio do hospital*. Neste romance e no conto de *Insônia*, a dúvida tortura os narradores autodiegéticos. As personagens não sabem se a situação que vivem é um pesadelo, ou se realmente ocorre. Ambas as seqüências são narradas no presente, o que confere maior dramaticidade às

cenar. Esta dimensão limítrofe entre o onírico e o 'real', encena a impossibilidade de transposição do conflito modernizador.

Em *Angústia*, a escolha difícil entre o que se considera certo ou errado – sim ou não – precede o roubo de Vitória. Ao que parece, ele optou pela resposta errada. Apesar de dizer que o dinheiro 'foi feito para circular, Luís da Silva assassina Julião Tavares que, como comerciante, agencia a circulação do dinheiro. Na verdade, como remanescente da velha estrutura feudal do Brasil, Luís da Silva não deseja a nova ordem, ele gostaria que o poder voltasse para suas mãos:

- Sim ou não. Sim ou não. É estúpido, absolutamente estúpido. Afinal o dinheiro foi feito para circular! Lembrei-me do jogo das crianças. Cara ou cunho? Se desse cara, sim; se desse cunho, não. Mergulharia a mão na terra úmida, tiraria uma moeda, acenderia um fósforo. Se saísse cunho, iria deitar-me, não tomaria a ver Marina. Tantos tormentos por causa de uma fêmea! (RAMOS, 1993, p. 121)

Sintomaticamente, qual Paulo Honório, a personagem de *O relógio do hospital* está paralisada diante de um relógio. Em sua imobilidade a dúvida o atormenta. Como em várias seqüências da obra deste autor, as dimensões da realidade e do sonho, da razão e da loucura, misturam-se em seu relato:

Sim ou não? Esta pergunta surgiu-me de chofre no sono profundo e acordou-me. A inércia findou num instante, o corpo morto levantou-se rápido, como se fosse impelido ora um maquinismo.

Sim ou não? Para bem dizer não era pergunta, voz interior ou fantasmagoria de sonho: era uma espécie de mão poderosa que me agarrava os cabelos e me levantava do colchão, brutalmente, me sentava na cama, arrepiado e aturdido. Nunca ninguém despertou de semelhante maneira. Uma garra segurando-me os cabelos, puxando-me para cima, forçando-me a erguer o espinhaço, e a voz soprada aos meus ouvidos, gritada aos meus ouvidos (...) Sim, não, sim, não. Um relógio tenta chamar-me à realidade. Que tempo dormi? Esperarei até que o relógio bata de novo e me diga que vivi mais meia hora, dentro deste horrível

jato de luz. (...) Sim ou não? Deverei levantar-me, andar, convencer-me que saí daquele sono de morte e posso mexer-me como um vivente qualquer, ir, vir, chegar à janela e receber o ar da madrugada? Impossível mover-me. (RAMOS, 1977, p. 9)

Em seu devaneio, o narrador autodiegético é abordado por uma voz inquiridora: sim ou não? A questão tem o poder de levantar o corpo inerte do protagonista. A voz adquire a consistência, torna-se uma mão que sacode no ar o herói atônito. Sua impressão é que uma garra o puxa pelos cabelos, enquanto a questão lhe é soprada aos ouvidos. A personagem gostaria de saber quem lhe faz semelhante pergunta. Neste momento, uma luz personaliza-se, mas o protagonista esforça-se por crer que não passa de um reflexo da casa vizinha. Também ele não consegue mover-se. Neste ponto a questão torna-se uma onomatopéia do tic-tac do relógio: sim, não, sim, não. O relógio também aqui é elemento que trará ordem ao caos. Como em *SB*, o herói percebe que o relógio poderia trazê-lo de volta a realidade. Contudo, como Paulo Honório, o narrador-personagem de *O relógio do hospital* não consegue mover-se em direção ao objeto, encontra-se agrilhado a esta realidade fantasmal. Nesta dimensão o tempo não anda, como o relógio.

Em *SB* não há questão. Para Paulo Honório não há escolha entre o sim e o não. Ele já havia feito a sua escolha, há tempos. Paulo Honório não é um viajante no tempo e no espaço, como Fausto. A sua viagem não lhe levaria a nenhum lugar, além de ao início de sua trajetória. Por isso o reencontramos, ao final, na fazenda arrasada do começo da narrativa: proprietário inerte, como Padilha; desatualizado, como seu Ribeiro e Mendonça; trabalhador descartado, como mestre Caetano. O herói, de fato, perdeu o trem ‘atrasado’ da modernização. Como Mefistófeles, Paulo Honório, neste final, pretere a luz: “Maria das Dores entra e vai abrir o comutador. Detenho-a: não quero luz.” (RAMOS, 1995, p. 101)

II Parte

A cisão fáustica do narrador de São Bernardo

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1996, p. 54)

2. 1. Esquema narrativo de *São Bernardo*: cisão aparente e efetiva do narrador

Como é uma narrativa em primeira pessoa, o romance *SB* apresenta a duplicidade de pontos de vista e de foco narrativo, aos quais já nos referimos na *Introdução*, e que de fato são típicas deste gênero do romance. *SB* é uma narrativa “autodiegética”, como a proustiana (GENETTE, 1972). Neste tipo de romance o narrador sempre é duplicado em personagem. Com efeito, Paulo Honório, divide-se em personagem e em narrador.

Paulo Honório representa-se no momento da escrita, pensando os dilemas da escritura e da publicação, ao mesmo tempo em que narra as suas memórias, da infância até os cinquenta anos. Como observa Genette (1972), sobre o romance autodiegético *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, «qu’il a là deux codes concurrents, fonctionnant sur deux plans de réalité qui s’opposent sans se rencontrer.³⁶» (p. 223)

Neste tipo de narrativa, quando a personagem representa-se nos diferentes momentos do passado, assume o ponto de vista de um narrador em terceira pessoa, ou “heterodiegético”, que relata e comenta as ações pregressas da personagem. Quando se representa durante ato enunciativo, ele apresenta a perspectiva do narrador em primeira pessoa, também em momentos distintos da enunciação.

Segundo Genette (1972), na verdade, toda narração é em primeira pessoa, pois parte de um ‘eu’ que narra. O relevante é saber se este eu que narra é uma personagem e se esta personagem é o herói da narrativa. No caso de *SB*, Paulo Honório acumula as funções distintas de herói e de narrador, o que faz dele um narrador extradiegético/ autodiegético, como Gil Blas, “narrateus au premier degré qui raconte sa propre histoire³⁷.” (GENETTE, 1972, p. 255).

O romance centrado no narrador autodiegético, sempre oscila entre o passado do enunciado e o presente da enunciação, levando o leitor de um momento a outro, de forma que, apesar dessa dissensão temporal e espacial, possa ter uma visão

³⁶ “que possui dois códigos concorrentes, funcionando sobre dois planos de realidade que se opõem sem se encontrar”. (tradução livre nossa)

³⁷ “Narrador em primeiro grau que narra a sua própria história.” (tradução livre nossa)

do conjunto e decidir-se acerca de quem é a personagem. Ao mesmo tempo o leitor constrói uma imagem ideal do narrador-autor. Estes pólos narrativos distanciam-se mais ou menos à medida que se afastam ou se aproximam o tempo do enunciado do tempo da enunciação e as ações do eu-narrado da experiência eu-narrador.

No tempo da enunciação, o leitor tem diante de si o narrador durante o ato de escritura. Os dois primeiros capítulos, o início do III, o XIX e o último estão no tempo da enunciação. Apesar de estarem na enunciação, nas duas primeiras instâncias temporais acima citadas a narração é “ulterior” (GENETTE, 1972) aos eventos narrativos, como indica o uso do pretérito. E no início do III, no capítulo XIX e no final, a narração é “simultânea” (GENETTE, 1972), ou seja, coincidem as esferas das memórias do narrador e da história da personagem. A narração simultânea pode enfatizar a história ou o discurso (GENETTE, 1972). No caso dos capítulos XIX e XXXVI, a proeminência é do discurso confessional do narrador, e no início do III a ênfase está na história. Nos demais capítulos do romance – III ao XVIII, e XX ao XXXV – é a personagem narrada que está em destaque e a narração é “ulterior”, como no romance clássico (GENETTE, 1972).

Em *SB* o tempo da história apresenta dois níveis diegéticos. Um maior, da narração inteira de Paulo Honório, que começa na sua infância, passa pela quebra da lei básica – não matarás – que determinará antecipadamente o seu destino, e chega à tragédia final do herói. Apesar de o narrador nos contar brevemente a sua infância e a sua juventude – o que ele faz ao modo de relatório, usando predominantemente a técnica de “sumário narrativo” –, este percurso tem a função de contextualização dos eventos privilegiados pelo narrador, que dizem respeito à relação de Paulo Honório e Madalena.

Paulo Honório narrador concentra a narração nos últimos cinco anos de sua vida, entre o ato inaugural de sua história, – a conquista de São Bernardo –, e a sua decadência, o que instaura na narrativa um outro nível diegético, onde predomina a técnica da “cena”. Para Genette, “tout événement raconté par un récit est à um

niveau diégetique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.³⁸» (GENETTE, 1972, p. 238)

O primeiro nível diegético é marcado por uma mudança na personagem-narrador, de Fomentador dos primeiros capítulos, para Amador, dos capítulos XIX e último. Esta evolução determina uma alteração da “focalização externa” dos primeiros capítulos, ou seja, restrita às características externamente observáveis dos objetos e pessoas, para a “focalização interna” – centrada no discurso confessional de Paulo Honório dos capítulos XIX e último. Em oposição, quando o narrador se representa como personagem nos diversos momentos do enunciado, que consideramos aqui o segundo nível diegético e o mais coincidente com a história, em geral a focalização é “externa”. Neste tempo do enunciado predomina a perspectiva do Fomentador. Estes níveis diegéticos estão em tensão dialética e, algumas vezes, *dilemática*. Eles se aproximam e se afastam, afinam-se e opõem-se, como resultado dos conflitos colocados pelo narrador-personagem, embora coincidam no discurso final do narrador.

A instância narrativa que faz estas escolhas e organiza os vários discursos do narrador e da personagem situa-se no nível extradiegético, do narrador-autor. Neste nível a função do narrador é apenas “regencial” (GENETTE, 1972), de organização da narrativa. Neste nível, o narrador encontra-se fora da história. Nos termos aqui colocados, um quadro do sistema narrativo de *SB* seria este:

³⁸ “todo acontecimento contado por um discurso está em um nível diegético imediatamente superior ao ato narrativo produtor deste discurso”. (tradução livre nossa)

NÍVEL EXTRA-DIEGÉTICO

NARRADOR AUTOR

NÍVEL DIEGÉTICO I

PAULO HONÓRIO NARRADOR
(da infância até os 50 anos, ou de *Fomentador* a *Amador*)

(quebra da lei básica “não matarás”)

NÍVEL DIEGÉTICO II

PAULO HONÓRIO NARRADO
(da conquista de São Bernardo até os
50 anos, ou o *Fomentador*)
(quebra da segunda lei básica – “não
amarás”)

ENUNCIADO

INTERLOCUTOR

ENUNCIÇÃO

LEITOR

ENUNCIÇÃO

NARRATÁRIO

2. 2. Cisão aparente e efetiva do narrador de *São Bernardo*

Agora estamos em condições de analisar a questão da cisão aparente e efetiva do narrador de *SB*. Tal cisão descrita pela crítica – lembremos – destaca a divisão entre “eu - narrado” e “eu - narrador, ou entre o “Paulo Honório reificador” e o “Paulo Honório problemático” (ABDALA, 2004)”. O eu - narrado, ou a personagem, é o que vemos em busca de seus objetivos – tomar posse de S. Bernardo, casar-se com Madalena, escrever um livro. Ao eu - narrado Abdala atribui uma “voz reificante”, visto que Paulo Honório personagem considera as pessoas instrumentos para obtenção de seus propósitos de enriquecimento e de poder. E o Paulo Honório narrador, ou problemático, descreve a trajetória do primeiro e se expressa por uma “voz solitária” ou “solidária”. Neste ponto a narrativa ganha acento confessional.

Para Abdala, ao final do romance a voz problemática do narrador cresce sobre a voz reificante da personagem, mostrando-se como uma voz *solitária* “que articula o romance com consciência crítica, relacionado essa última ao modo de produção que seria capaz de organizar um romance” (p. 152). De acordo com o autor, a escritura do romance não poderia ser realizada por Paulo Honório reificador, porque a única forma de trabalho que ele conhece é aquela baseada na alienação do trabalho alheio. Segundo o autor, “essa estratégia narrativa que considera criticamente o ‘outro’ evidencia as contradições de um sistema de produção (capitalista) não de forma exterior (...) mas interior”. (1989, p. 152)

Ocorre que nos dois primeiros capítulos o eu - narrador de *SB* está na esfera da enunciação, mas é tão reificador quanto a personagem, o eu - narrado. Seu objetivo é a publicação de um livro de memórias que não escreveria, contudo no qual “poria o nome na capa” (RAMOS, 1995, p. 5) e comercializaria. De modo que mesmo na esfera da enunciação ou do eu-narrador há uma cisão. O eu-narrador tem como objetivo, nos primeiros capítulos, a composição e venda do livro e, nos finais, revela que a escritura do romance se tornou um meio para a compreensão de sua desdita amorosa e financeira.

Estas instâncias narrativas estão em tensão, pois têm objetivos distintos e concorrentes. O eu-narrador dos primeiros capítulos, de postura reificadora, é um *Fomentador* da modernidade. Nestes capítulos predominam as técnicas de sumário narrativo e a focalização é distanciada. A função deste narrador é “narrativa” (GENETTE, 1972), restrita à história. Já o eu-narrador dos capítulos XIX e final encena a tragédia do *Amador* do herói goetheano, que sofre com a perda da amada, quando predomina o discurso confessional e a focalização interna, e a função dominante deste narrador é a “emotiva” (GENETTE, 1972) – “l’orientation du narrateur vers lui-même³⁹.” (p. 262)

Nos últimos capítulos, Paulo Honório parece se dar conta de seu fracasso e a escrita do romance torna-se a única forma de atuação que a personagem encontrou quando se viu descartada do processo modernizador, ao qual ainda perseguirá através da literatura. A esta altura, Paulo Honório manifesta os efeitos da reificação que promoveu no mundo de São Bernardo e que também o contaminou. É apenas neste momento que Paulo Honório dispõe de uma “voz solitária” ou “solidária”, na qual, de acordo com Abdala (1997), aparecem as marcas mais evidentes do autor implícito.

Os dois primeiros capítulos de *SB* compõem uma espécie de *introdução* ao romance (BAPTISTA, 2005). Neles, Paulo Honório relata duas tentativas frustradas de escrevê-lo. A citação abaixo concerne a este tempo, do eu-narrador, ou à esfera da enunciação do romance. No fragmento predomina a técnica de “sumário narrativo” (GENETTE, 1972), adequada para o relato de uma série de eventos, e prevalece a focalização externa. A marcação temporal, que é característica do eu-narrado, prevalece – Paulo Honório esteve *uma semana* bastante animado com a idéia de arranjar suas memórias. O tipo de discurso usado pelo narrador é o que Genette (1972) identifica como narrativizado ou “raconté”, o mais distante de quem narra e, portanto, o mais redutor. Neste tipo de discurso o narrador nunca cede a palavra à personagem.

Estive uma semana bastante animado, em conferência com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos

³⁹ “a orientação narrador para ele mesmo”.(tradução livre nossa)

elogios que, agora, com a morte de Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambugem. Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendíamos. (RAMOS, 1995, p. 5).

Há no trecho uma evolução na postura do narrador, que da ilusão chega à constatação da inviabilidade de seus intentos. Esta gradação pode ser apreendida pela seqüência dos verbos que começam com o pretérito imperfeito, tempo verbal que denota ações contínuas no passado – “estive”, “via” – quando Paulo Honório ainda acreditava na eficiência de seu método. A seguir, o futuro do pretérito do verbo “meteria” indica uma ação que não passará de um projeto, não se concluirá. Por fim, o pretérito perfeito retorna – “compreendi” – Paulo Honório desiste de compor o livro pela divisão do trabalho.

Apesar de seu malogro, o Paulo Honório deste discurso é um homem enérgico, que tece planos para o futuro e logo os põe em ação. Ele refere-se à composição de suas memórias, explicitando logo a sua intenção de ganhar dinheiro e notoriedade com a publicação do livro. Para tanto, pretende mobilizar colaboradores e comprar elogios do jornal, que lhe renderiam aceitação pública. A linguagem é direta, absolutamente enxuta, um tanto rude, pelo vocabulário – “esfomeada”, “lambugem” – e pela expressão direta dos objetivos do herói, sem hesitação. Ao final, Paulo Honório admite que não seria tão simples a sua empreitada de escrever um romance, mas não chega a revelar que perdeu o controle da situação.

Temos diante de nós uma personagem com postura fomentadora, preocupada com o *marketing* de seu produto e com a obtenção de lucro, características próprias de um capitalista moderno e que coincidem com o eu-narrado de *SB*. Apesar de não dispor dos recursos e da autoridade de outrora, Paulo Honório ostenta uma postura de reificador, característica do eu-narrado dos capítulos III ao XVIII, e do XX ao XXXV. É o que se percebe a partir da leitura da citação seguinte, que se refere ao tempo do enunciado, ou da personagem Paulo Honório:

(...) fechei as portas e escrevi algumas cartas aos bancos da capital e ao governador do Estado. Aos bancos solicitei empréstimos, ao governador comuniquei a instalação próxima de numerosas indústrias e pedi a dispensa de

impostos sobre os maquinismos que importasse. A verdade é que os empréstimos eram improváveis e eu não imaginava a maneira de pagar os maquinismos. Mas havia-me habituado a considerá-los meio comprados. (RAMOS, 1995, p. 32)

Neste fragmento, Paulo Honório põe em curso os seus intentos cumulativos. O tempo verbal é o pretérito perfeito – *deixei; fechei; comuniquei* – e novamente o narrador se vale do “sumário narrativo” e do discurso narrativizado. A focalização é predominantemente externa, mas quando a personagem revela a dificuldade de saldar as máquinas – *não imaginava a maneira de pagar os maquinismos* – e quando se diz *habituado a considerá-los seus*, revela aspectos de sua personalidade dominadora.

Paulo Honório escreve algumas cartas, algumas endereçadas aos bancos da capital e uma ao governador. Aos bancos Paulo Honório pede empréstimos para os ‘maquinismos’ e na carta ao governador ele dá conta da concentração de numerosas indústrias em sua região como ensejo para solicitar dispensa de impostos das mesmas máquinas que ele pretende importar. Como se vê, o objetivo de todas as cartas é o mesmo: modernização das técnicas de produção da fazenda São Bernardo. Como um bom capitalista, Paulo Honório pede empréstimos que não sabe como pagar e, antes mesmo de consegui-los, já requer ao governador isenção dos impostos de importação.

Por fim Paulo Honório declara que já considerava as máquinas suas. Faz parte mesmo da índole do capitalista moderno adiantar-se ao futuro, buscar o tempo célere da modernidade e considerar seus os bens que pretende comprar. Paulo Honório, destarte, é um arrojado empreendedor, que não teme endividar-se nem inovar as técnicas de produção, um entusiasta da modernização do nordeste, ainda mais uma vez um Fomentador. O terceiro fragmento concerne ao eu-narrador como o primeiro, mas agora situado no último capítulo:

Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que

estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? (RAMOS, 1995, p. 184)

Nesta citação, Paulo Honório é um homem atormentado; revoltado, chega a comparar-se a um porco. O tempo verbal é o presente neste último trecho, portanto é coincidente com o ato narrativo e posterior às outras instâncias temporais aqui citadas. No fragmento, a narração é simultânea, posto que coincidem o tempo da história e o tempo da narrativa, e a ênfase está no discurso confessional. Prevalece a técnica da “cena”, em contraponto ao “sumário” dos trechos anteriores. A focalização é interna, como ocorre no “monólogo interior”. Para Genette (1972) este é o tipo mais mimético de discurso, chamado por ele de “discurso imediato”: “puisque l’essentiel, comme il n’a pás échappé à Joyce, n’est pás qui’il soit intérieur, mais qu’il soit d’emblée⁴⁰.” (p. 193).

No fragmento, o narrador afirma que espera que o diabo venha “levar tudo” o que conquistou durante sua vida. Por um lado, é sintomático que Paulo Honório designe ao “diabo” a tarefa de despojá-lo do que amealhou durante toda vida; para nós expõe o caráter nefasto, demoníaco, do capitalismo moderno, que a personagem intui neste momento. Por outro lado, a acumulação de bens não parece mais lhe interessar como antes, pelo contrário, apenas pesa-lhe sobre as costas.

A linguagem já não é objetiva como nos dois primeiros fragmentos. Ela é pontuada por exclamações de inconformidade e de angústia, e termina com uma interrogação dirigida ao leitor. Esta questão fica no ar, sem resposta. Temos diante de nós neste trecho uma personagem que extrapola o nível narrativo e divaga sobre o sentido da existência, uma personagem *problemática*, como assinala Abdala (1997), que está em busca de valores autênticos em um mundo de valores degradados (GOLDMAN, 1990). Nesta citação, Paulo Honório aproxima-se, pela sua postura conflituosa e solitária, do Fausto *Amador* e (BERMAN, 2005) do primeiro volume da obra de Goethe. Nesta fase do herói goetheano Moretti (1996) observa a conduta de uma personagem trágica, em oposição ao segundo volume, quando ela adquire características do herói épico.

O primeiro e o terceiro fragmentos cotejados aqui se referem à esfera da enunciação ou do eu-narrador, contudo eles estão em contraste dilemático. No primeiro

⁴⁰ “dado que o essencial, como não escapou a Joyce, não é que seja interior, mas que seja imediato”.
(tradução livre nossa)

a postura de Paulo Honório é oposta à do terceiro. Esta oposição, engendrada tanto pelo conteúdo ficcional quanto pelos procedimentos formais e estéticos da narrativa, demonstra uma quebra na instância do eu-narrador. Por outro lado, o primeiro e o segundo fragmentos, que se referem respectivamente às esferas da enunciação e do enunciado, não se opõe, assinalando uma continuidade entre as esferas do eu-narrador dos primeiros capítulos e do eu-narrado. Continuidade esta também sustentada por artifícios formais e semânticos do texto.

Novamente, para Abdala (2004), a estrutura do romance *SB* está em analogia com as relações de produção da fazenda São Bernardo, que atua dialeticamente com “o ponto de vista humanístico” da enunciação, no caso, da enunciação dos últimos capítulos:

O romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos é paradigma para a literatura engajada anterior à 2ª Guerra Mundial. O modelo estruturador dessa narrativa vem das relações de produção que envolvem a fazenda São Bernardo. Mais do que modelo de articulação de um sistema de propriedade, essa fazenda é signo do capitalismo brasileiro. E, nesse sentido, ela interage dialeticamente – em sentido inverso – com a perspectiva humanista da enunciação. (p. 160)

De acordo com Pessoa (1999) o narrador do início de *SB* diverge do narrador final porque Paulo Honório teria recuperado parte do vigor. Discordamos por duas razões: primeiro porque os dois capítulos iniciais estão no pretérito, enquanto que o último está no presente e é, portanto, posterior aos primeiros. Em segundo lugar porque insistimos no fato de que Paulo Honório é um narrador dissimulado, como o é como personagem e como provaremos ainda neste capítulo de nosso trabalho. Se em alguns momentos o narrador aparenta franqueza, como no terceiro fragmento, só leva a reforçar, por contraste, o quanto esta personagem-narrador se resguarda das críticas do leitor na maior parte do tempo da narrativa.

Nos primeiros capítulos, Paulo Honório afirma suas intenções de reificação da literatura, do romance, do próprio ato literário. Ele sonha ainda com a modernidade e com o capital, que agora persegue através da literatura. Infere-se que a aparente confiança da personagem nestes capítulos é uma das estratégias de dissimulação do

narrador⁴¹. Neles, Paulo Honório mascara sua condição de descontrole da situação quando se percebe, mesmo que obscuramente, comprometido pelo processo reificador de que era agente como personagem. Esta suposta consciência o eu-narrador do final de *SB* aponta, mas o eu - narrador do início desmente, como veremos na próxima seção.

Alguns indícios nos primeiros capítulos desvelam que algo não vai bem no latifúndio São Bernardo – como o pio da coruja, que sempre sobressalta Paulo Honório, como o fato de Casimiro concertar a cerca da fazenda, alvo de disputa entre os vizinhos, como a insubordinação velada de Gondim, que não escreve o que deseja Paulo Honório e a negativa de padre Silvério, que chega a tratá-lo friamente e que o narrador afirma que anteriormente o tinha como amigo. Todos estes índices, que também veremos detidamente no desenvolvimento deste capítulo, são colocados em segundo plano pelo narrador, assinalando uma dissimulação de sua verdadeira situação desfavorável.

Portanto, a cisão do narrador que, de acordo com Abdala, corresponde à divisão entre eu-narrado e eu-narrador, não se verifica totalmente. De fato, há uma divisão mesmo dentro da esfera da enunciação, ou do eu-narrador. Ao começo e ao final de *SB* o eu-narrador está em cena, mas o do final difere muito do outro, estão em conflito. No início de *SB* o eu-narrado afeta uma posição de domínio, perceptível pela abrangência e estatura de seu olhar e pela distensão de alguns de seus discursos *transpostos*, mais miméticos e menos distanciados que o narrativizado: “Íamos para o alpendre, mergulhávamos em cadeiras de vime e ajeitávamos o enredo, fumando, olhando as novilhas caracus que pastavam no prado, embaixo, e mais longe, á entrada da mata, o telhado vermelho da serraria”. (RAMOS, 1995, p. 6)

Entretanto, esta visão confortante para a personagem é do passado. No tempo do narrador São Bernardo está em franca decadência. Em contraste, ao final, o narrador faz uso da focalização interna. Em discurso imediato, ele estende a sua tragédia íntima á percepção que tem do mundo narrado, ou do espaço. O narrador então dispõe de uma visão limitada do mundo objetivo, como é próprio do narrador moderno. Ele reconhece a precariedade de sua leitura da realidade ao mesmo tempo em que certa atmosfera sombria passa a assombrá-lo. A ação não parte mais de Paulo Honório, ele não controla mais os elementos a sua volta, tornando-se um expectador passivo dos acontecimentos:

⁴¹ Trataremos de tais procedimentos do narrador ainda nesta parte.

“Lá fora uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas chão.” (p. 191)

Ao final do livro, que é um tempo coincidente com o ato de escritura, Paulo Honório considera com certa severidade e franqueza suas incapacidades e defeitos. No entanto, afirma que faria tudo novamente, do que é prova *ficcional* o fato de que ele conclui o livro que pretendia vender. Por um lado, desde que quebra a lei básica, Paulo Honório está encerrado em um destino inevitável. O herói não teria mais escolha. Por outro lado, a modernização é um caminho sem volta. Mesmo não significando, como no caso da América Latina, um processo eficaz e abrangente a todos os segmentos sociais, a fim de sobreviver dentro do moderno – e arcaico – capitalismo latino-americano, o empreendedor segue sempre em busca do capital, desestabilizando ou aniquilando os universos arcaicos que ainda eram vigentes a fim de erigir novos domínios, que também serão destruídos, sucessivamente.

De modo que a cisão do narrador em *SB* é, simultaneamente, efetiva e aparente, como o projeto modernizador em região periférica. Por um lado é efetiva, porquanto há uma mudança na postura da personagem frente a narrativa e o mundo, da perspectiva reificadora do *Fomentador* à humanística do *Amador*. Esta mudança é sustentada pelos procedimentos formais e estéticos do romance. Por outro lado é aparente, pois Paulo Honório no início da narração confirma as expectativas modernizadoras e reificadoras da personagem narrada, continua um Fomentador. Esta cisão/ continuidade entre as esferas da enunciação e do enunciado está em paralelo com o dilema fáustico vivido por Paulo Honório e com a sua condição de pactário, que não poderia furtar-se ao seu destino trágico.

Com efeito, o romance surgiu com a função de representar o novo mundo ‘desencantado’ da Modernidade e fornecer modelos de conduta neste novo contexto histórico que, no entanto, logo se mostrariam insuficientes e enganosos, pois no mundo moderno a experiência é sempre nova e, portanto, individual.⁴² Contudo, o romance é

⁴² “O romance desempenha um papel significativo no que poderia muito bem ser chamado de revolução cultural propriamente burguesa – aquele imenso processo de transformações por meio do qual populações cujos costumes eram estabelecidos por outros modos de produção, agora arcaicos, são efetivamente reprogramados para a vida e o trabalho no novo mundo do capitalismo de mercado. A função ‘objetiva’ do romance está aí implícita: à sua missão subjetiva, crítica, analítica e corrosiva acrescenta-se agora a tarefa de produzir, como se fosse pela primeira vez, aquele mundo da vida, aquele ‘referencial’ – o espaço recém-quantificável da extensão e da equivalência de mercado, os novos ritmos do tempo comensurável,

um espaço de luta de códigos concorrentes, originários de classes sociais opostas. No romance, a variedade do discurso do narrador e das personagens corresponde aos vários modos de produção que foram substituídos ou assimilados pelo novo modo de produção para o mercado que é o capitalismo moderno. Os discursos antagônicos na narrativa engendram a luta de classes dentro do universo ficcional como solução simbólica para um conflito social do mundo objetivo (JAMESON, 1992).

Lafetá (2004) observou a combinação/ oposição de paradigmas ficcionais na obra de Graciliano. Para o autor, em seus romances em primeira pessoa, o modo preferencial de Graciliano Ramos é o “imitativo baixo” (FRYE, 1957), a narrativa da vida de pessoas comuns que é própria do romance. Esta proposição formal e estética insere-se na proposta do romance do regionalismo realista dos anos 30, quanto à representação na obra literária das estruturas sociais do país e do drama do homem marginalizado na sociedade. Ao mesmo tempo este modelo visava escapar das estruturas reificadas do romance burguês ocidental e constituir um projeto de independência cultural. Por outro lado, também está de acordo com a formação de Graciliano, admirador dos grandes romancistas russos do século XIX, cujas obras distinguem-se do realismo ocidental por uma parcial descentralização do herói, mantendo em foco a experiência do homem em sociedade.

Mas esta tendência ao imitativo baixo, que é o modo próprio do romance, de *Caetés à Angústia* vai cedendo lugar ao “modo irônico”, adequado à confissão (FRYE, 1957). Este gênero põe em destaque uma personagem em posição de malogro ou absurdez que já se diferencia da personagem romanesca (FRYE, 1957). Lafetá observa que *SB* é uma obra em que ainda predomina o romance, mas a partir do capítulo XIX, devido ao fracasso do projeto de vida do herói, redundando em confissão.

Segundo Frey, as categorias de *romance* e *imitativo baixo* são formuladas a partir do herói e de sua relação com a sociedade. No imitativo baixo ‘o herói é um de nós’, como predomina no discurso de Paulo Honório Fomentador e, no modo irônico, temos a sensação de olhar *de cima* uma cena de sofrimento ou humilhação extrema, como é característico de Paulo Honório Amador. Os discursos confessionais conferem à obra um aspecto introspectivo, mudando o foco de interesse para a compreensão do

o novo mundo-objeto secular e ‘desencantado’ do sistema de mercadorias, com sua vida diária pós-tradicional (...) – do qual este novo discurso pleiteará ser o reflexo ‘realista’”. (ADORNO, 1992, p. 155)

mundo interior da personagem. Para Lafetá “o elemento que entra em jogo, provocando a ruptura dos limites é a ironia” (2004, p. 286).

Para Bakhtin (2003), o elemento determinante da narrativa é o herói. Segundo o autor, a construção do caráter de uma personagem atende aos critérios das matrizes clássica ou romântica. A primeira fundamenta-se no valor do *destino* ou *fortuna*, dos heróis dos gêneros clássicos, como os da tragédia e da epopéia. Neste caso, a personagem age de acordo com sua essência, porque *é* assim. O *destino* é uma forma de pôr em ordem um passado distante, pois a personagem viveu em um tempo arquetípico. Não há conflito nesta personagem. Ela age de acordo com o que *é*. Esta perspectiva é análoga a de Mefisto, em *Fausto*, e do próprio Fausto, em sua fase épica ou de fomentador, e para nós coincide com o eu-narrado e com o eu-narrador dos dois primeiros capítulos de *SB*. A personagem construída sob a orientação romântica, por sua vez, é dotada de arbítrio e de iniciativa axiológica, portanto é responsável pela sua trajetória e é passível de culpa e remorso. Para o autor, a individualidade deste tipo de personagem revela-se como *idéia*. Este é o caso tanto de Fausto Amador quanto de Paulo Honório Amador. Para Bakhtin, neste caso o herói “é um vagabundo, um viandante, alguém a procura de algo (as personagens de Byron, de Chateaubriant, Fausto, Werner)” (2003, p. 165).

Quanto ao viés *realista* de *SB*, podemos levantar sentidos diversos. Em Auerbach (1998), o termo é discutido do ponto de vista do método, isto é, do realismo enquanto procedimento estético ou, melhor, como método artístico de representação da realidade que capta o movimento da história. Neste sentido, a obra de Graciliano é toda ela de um profundo realismo. Em *SB* a representação do processo histórico do Brasil dos anos 30 é engendrada inclusive por meio da combinação de paradigmas ficcionais concorrentes.

Em outro sentido dado ao conceito de realista, da escola realista ocidental do século XIX, também consideramos *SB* um romance realista. Os paradigmas estéticos desta escola foram pautados pelas novas teorias científicas que despontam no século XIX, como o Positivismo de Auguste Comte e o evolucionismo de Charles Darwin. Objetivando aproximar-se das ciências, vistas então como capazes de descrever a lógica do mundo e da natureza, a objetividade e a ‘neutralidade’ passaram a ser normas para a literatura depois de serem adotadas por outras artes, principalmente pela pintura. Por

influência do Positivismo, o artista deveria distanciar-se do objeto artístico a ponto de ser neutro. Esse tipo de distanciamento foi adotado pela tradição realista-naturalista principalmente quanto ao narrador, que deveria ocultar-se sob a narrativa como uma voz sem emissor.

Não obstante, esta ilusão de neutralidade do narrador – de todo impossível –, o realismo do século XIX introduziu o cotidiano como elemento consituente na ficção romanesca. Segundo o Auerbach (1998), foi Flaubert quem superou “este ímpeto e insegurança românticos no tratamento dos objetos contemporâneos” (p. 424) e abriu caminho para outros autores franceses. Para o autor, não é verdadeiro que os autores franceses, como Flaubert, Balzac e Stendhal tivessem plena consciência dos agentes históricos de seu tempo; e mesmo que figurem em suas tramas, as personagens das classes marginalizadas não podem evidenciar seu ponto de vista. Mas é no romance realista francês que pela primeira vez, desde a *Bíblia*, o cotidiano das populações marginais ganha relevo na ficção.

Em continuidade a este processo de ‘popularização’ da personagem e do universo romanesco, no início do século XX, Émile Zola insurgiu-se contra a concepção de arte como distração amena para a burguesia ascendente e contra o estilo elevado, tanto o clássico quanto o romântico (AUERBACH, 1998). No entanto o autor mantinha-se profundamente atrelado às concepções deterministas de tempo e espaço romanesco, como pode ser observado em sua obra máxima – *Germinal* – que se tornou um paradigma da literatura naturalista ocidental.

Lançado entre as duas Guerras Mundiais, em *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, o tratamento inovador do tempo ditaria o fundamento do realismo moderno na Europa que enfim distingue-se do realismo do século XIX. Deste romance de 1927 Auerbach analisa uma série de digressões comparável a do texto clássico. No realismo moderno as digressões não consistem em explicações nodais da trama como na obra clássica porque, ao contrário dos autores realistas, o escritor não crê mais na apreensão de uma lógica imanente do mundo objetivo. Pelo contrário, no romance de Woolf a seqüência de digressões tem a função de demonstrar a contingência incoercível do tempo e a impossibilidade de apreensão totalizadora do objeto; no caso, de Mrs Ramsay. Para Auerbach,

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno. (1998, p. 440)

De fato, com a revolução provocada pelos novos meios de produção e de comunicação de massa, o romance e, com ele, a posição do narrador, tornaram-se paradoxais. A ciência e a religião fracassaram em seu papel de apontar um significado para a existência em um mundo em processo de vertiginosa reificação. Não há, no mundo moderno, um exemplo a seguir, uma experiência relevante a ser compartilhada com o leitor, pois não existem mais padrões de conduta ou fórmulas que indiquem um caminho para a compreensão do mundo e da vida na sociedade moderna. Esta aporia, a falta de sentido do mundo moderno, é o sentido maior que a obra literária não deixa de captar e a condição do novo realismo.

Em comparação com o realismo moderno desenvolvido na Europa no final do XIX e no século XX, no Brasil desenvolveu-se o realismo crítico, em muitos sentidos diferenciados do europeu. Nas literaturas periféricas, a mistura de estilos baixo e elevado, que é um dos fundamentos do romance, adquire uma complexidade ímpar com a sobredeterminação do contraste entre matéria local e modelo universal. É certo que os pólos local e cosmopolita existem em qualquer literatura. Mas no caso das literaturas periféricas do sistema mundial, como estes pólos já existiam na literatura colonizadora (local + universal), a equação correspondente às literaturas periféricas é (local + universal) + local (BASTOS, 2005). Esta equação o autor latino-americano deve resolver sem anular o pólo fraco que é a realidade local. Este seria o fundamento do realismo crítico de autores como Dionélio Machado e Graciliano Ramos.

A obra de Graciliano e de outros autores do chamado regionalismo crítico de 30 continuam certos aspectos do romance realista europeu, como a objetividade da linguagem, a centralidade da experiência do herói em sociedade, a ironia latente. Contudo, Graciliano rompe com esta tradição, aproximando-se do realismo moderno ao

incorporar certas técnicas como o fluxo de consciência, a interpolação temporal e espacial, a narração autodiegética e a inclusão de procedimentos da narrativa mítica. Também aqui se trata do jogo dialético entre local/ cosmopolita e continuidade/ ruptura a determinar os *modos operandi* das literaturas periféricas e a engendrar uma solução simbólica para a condição ‘real’ destas sociedades.

O romance realista ocidental apresenta um núcleo de ação coeso, aos quais as demais ações integram-se. A narrativa é centralizada em um herói individual, que não deixa nenhuma outra personagem relevar-se ao seu lado. Nesta narrativa, como herança do modelo clássico de representação, a aderência às unidades clássicas de tempo, espaço e ação é observada. Neste tipo de romance, o narrador não apresenta aspectos psicológicos das personagens, ou de si mesmo. Sob influência do positivismo e do determinismo, a construção das personagens é guiada pela descrição de aspectos exteriores, como o contexto social em que se inserem. Vejamos, a propósito, um discurso de Paulo Honório Fomentador, situado no tempo do enunciado:

Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces. O cego desapareceu. A velha Margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu. Tem um século, e qualquer dia destes compro-lhe mortalha e mando enterrá-la perto do altar-mor da capela. (RAMOS, 1995, p. 10)

Discurso extremamente condensado, ao modo de sumário narrativo, nele Paulo Honório *Fomentador* relata uma série de eventos que abarcam desde a sua infância até o momento presente da narração. Paulo Honório afirma não se lembrar da sua meninice, o que consideramos uma “paralipse” (GENETTE, 1972) do narrador. A paralipse ocorre quando o narrador não fornece ao leitor todas as informações relevantes à história ⁴³. A focalização é externa. O verbo inicial – julgo – indicia a

⁴³ Quanto à dissimulação do narrador dissertaremos ainda nesta parte.

focalização interna, negada em seguida pela imagem exterior da personagem “rolei por aí à toa”.

Paulo Honório parece confortável na sua posição. Seu relato é superficial e objetivo, denota a tranqüilidade do herói. A linguagem é concisa e equilibrada. Neste discurso de Paulo Honório o princípio de causalidade clássica, bem como as unidades de tempo e de ação foram apreciadas. Não há nada de confessional no fragmento. Não se percebe qualquer questionamento ou angústia na personagem. Paulo Honório fala da morte de sua mãe sem nenhum pesar aparente. Como ocorre na focalização externa, no discurso não há lugar para a revelação do mundo interior da personagem.

No trecho há uma concentração de verbos de ação em uma gradação que vai do presente da enunciação – “julgo” – aos pretéritos do enunciado – “rolei” e “vendia”, “puxava”, referentes à infância do herói, e de volta ao presente – “mora”, “compro-lhe”. Ao mesmo tempo aí está o eu-narrado com sua conduta reificadora: Mãe Margarida custa-lhe dez mil-réis por semana – quantia que Paulo Honório supõe pagar o que lhe deve. Quando ela morrer, ele lhe comprará uma mortalha e vai enterrá-la no altar mor da capela. Acaba aí a sua responsabilidade com Mãe Margarida, uma responsabilidade medida em números. Vejamos o próximo trecho, referente a Paulo Honório Amador:

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me, a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. (RAMOS, 1995, p. 184)

Neste discurso final de Paulo Honório *Amador*, a situação é oposta. Ele está em contraste com o primeiro, objetivo e, diríamos, clássico. No segundo fragmento os paradigmas ficcionais de espaço, tempo e ação dizem respeito ao mundo interior da personagem. Neste ponto a subjetividade irrompe a narrativa apresentando um viés novo da personagem para o leitor. Paulo Honório relata ao leitor, seu interlocutor, o seu sofrimento e a sua solidão.

Este é um discurso interior ou “imediato” (GENETTE, 1972) e, como tal, é confessional. Nele, Paulo Honório desvela as suas limitações e fragilidades. Os verbos agora estão no presente da enunciação e não são numerosos como no primeiro fragmento; principalmente não são verbos de ação, mas de ligação, e denotam o estado psicológico do herói. Predomina neste último capítulo a estética do realismo moderno, tanto quanto aos procedimentos formais – discurso imediato, focalização interna – quanto em relação à condição do herói, um herói que se mostra agora problemático.

Quando o herói Paulo Honório se mostra problemático, ao final da narrativa, se aproxima da perspectiva do narrador moderno, que dispõe de uma visão apenas parcial e periférica da realidade. Paulo Honório não mais compreende mais o mundo como antes e a sua experiência de vida não pode ajudar ninguém, nem a ele próprio. É prova disto o começo de *SB*, final da vida de Paulo Honório, quando ele ainda está à mercê de suas expectativas dominadoras e reificadoras, ainda lateja nele o *desejo de desenvolvimento*, emblemático do herói da Era Moderna. No final Paulo Honório é um herói problemático, que não consegue mais discernir a traição do desamor, o passado do presente, a si mesmo do mundo. Este conflito entre homem e mundo não lhe era peculiar como personagem.

Apesar de termos demonstrado a relatividade da visão do narrador de *SB*, consideramos que duas máscaras determinam a conduta do herói: a de Paulo Honório Fomentador – quando predomina o romance e a estética realista (no sentido da escola realista ocidental) –, e a de Paulo Honório Amador –, no qual despontam traços do narrador moderno, e cujo discurso ganha acentos confessionais. Para Abdala (2004), “entre a existência literária desse narrador-fazendeiro e do narrador-escritor, temos o ‘um’ e o ‘outro’, cada qual com seus discursos num processo dialético de interações.” (p. 56)

SB seria assim uma síntese de romance e confissão, com o predomínio do primeiro. A ambigüidade do romance propicia duas leituras: por um lado, como fato social – a ascendência capitalista de um homem na sociedade em processo modernizador do Brasil dos anos 30, o reificante Paulo Honório, onde predomina a escola realista e, por outro lado, como drama humano, a derrocada afetiva de um herói problemático, em que predomina a confissão, bem como certa atmosfera sombria e enigmática, de conflito e de desespero, própria do herói do realismo moderno. As

interpenetrações entre eu-narrador e eu-narrado, entre o romance e a confissão, entre realismo crítico e moderno, entre, enfim, o romanesco e o trágico, constituem um dilema em *SB*. Ele é posto pelo próprio texto, nas suas estruturas formais e sintáticas.

2. 3. Primeiro Nível Diegético de São *Bernardo*: de Fomentador a Amador

O eu-narrador de *SB* está presente nos capítulos I, II, o início do III, XIX e XXXVI. Nesta seqüência de capítulos o narrador se representa durante o ato de escritura do romance. Estes capítulos integram o primeiro nível diegético⁴⁴ de *SB*, que compreende toda a enunciação. Tais capítulos obedecem a uma continuidade temporal, uma evolução que vai do pretérito dos primeiros ao presente dos últimos capítulos. Porém, certamente dentro desta unidade há uma quebra. Como já demonstramos, nos capítulos iniciais da enunciação Paulo Honório Fomentador está envolvido com a produção de um livro de memórias, e nos demais capítulos da enunciação Paulo Honório Amador toma a palavra para confessar a sua tragédia. Esta ruptura é apreensível nas menores unidades estéticas e simbólicas do romance *SB*; de modo que podemos dizer que este primeiro nível diegético é composto por duas unidades narrativas que convergem e divergem entre si.

No primeiro segmento da enunciação, Paulo Honório aparenta manter o controle tanto da narrativa quanto de sua vida, o que não se confirmará nos últimos capítulos da enunciação que mantém com estes uma identidade de nível. Este controle simulado baseia-se no emprego de um estilo conciso e de recorrentes marcações cronológicas, que continuarão no tempo do enunciado e que são característicos do romance clássico (GENETTE, 1972) ou realista. Neste tempo-espaço Paulo Honório apresenta predicativos do eu-narrado, como a objetividade e o autoritarismo que, a esta altura, após a morte de Madalena e a decadência da fazenda, já não lhe estariam disponíveis. Entretanto, como demonstram os índices de insubordinação de certas personagens, dos quais trataremos na próxima seção, Paulo Honório não dispõe mais do poder que desfrutava como eu-narrado⁴⁵.

Por um lado, este eu-narrador do início distingue-se do eu-narrado apenas por sua posição no tempo, ulterior aos acontecimentos que serão relatados. Eles compartilham a mesma visão de mundo, são fomentadores da modernidade e agentes da reificação, o que acarreta uma continuidade entre estas instâncias narrativas. Por

⁴⁴ Quadro p. 5.

⁴⁵ Trataremos detidamente dos dois primeiros capítulos na última seção desta parte, que versa sobre a dissimulação do narrador de *SB*.

outro lado, há uma descontinuidade no tempo da enunciação, ou entre a primeira e a segunda versão do eu-narrador, de modo que a cisão observada no narrador-personagem efetivamente corresponde às posturas do Fomentador e do Amador.

Nos dois primeiros capítulos temos o passado ‘imediato’, concernente às duas tentativas malogradas de escritura de *SB* através da divisão do trabalho, as divagações do narrador acerca da publicação do romance e das razões de sua composição. Nesta esfera narrativa, o eu-narrador se vale, mormente da “focalização externa” (GENETTE, 1972), a apreensão exterior dos objetos e das personagens. O discurso do narrador neste primeiro conjunto varia entre o *reportado*, o *transposto* e o *narrativizado*. No primeiro modo do discurso, o reportado, o narrador reporta em estilo direto as falas das personagens e por esta razão é considerado por Genette (1972) um dos modos mais miméticos do discurso. No modo transposto, o narrador reproduz as falas das personagens em estilo indireto. O modo *narrativizado*, para Genette (1972) o mais distante do falante, o narrador resume o discurso das personagens, e por isso é o mais redutor e o mais próximo da diegese platônica.

No discurso a seguir, em focalização externa e modo narrativizado, Paulo Honório disserta sobre a sua segunda tentativa de escritura do romance, contando com a ajuda de Azevedo Gondim:

A princípio tudo correu bem, não houve entre nós nenhuma divergência. A conversa era longa, mas cada um prestava atenção às próprias palavras, sem ligar importância ao que o outro dizia. Eu por mim, entusiasmado com o assunto, esquecia constantemente a natureza do Gondim e chegava a considerá-lo uma folha de papel destinada a receber as idéias confusas que me fervilhavam na cabeça.

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei (...) (RAMOS, 1995, p. 6)

O discurso é sucinto e objetivo, marcado temporalmente – “a princípio”; “quinze dias depois”. O herói relata que tanto ele quanto Gondim não prestavam atenção nas palavras um do outro. O herói o considerava uma página em branco que ele poderia preencher com suas “idéias confusas”. Contudo, apesar de Paulo Honório manter a posição de comando, Azevedo Gondim não atende a sua expectativa reificadora. Isso porque Paulo Honório não desfruta mais do domínio de outrora sobre as personagens. Mesmo sobre Gondim, um dos poucos que ainda frequenta a fazenda depois da morte de Madalena e da decadência de São Bernardo, o herói não tem mais o controle de antes.

No início do terceiro capítulo o tempo verbal é o presente do indicativo. Portanto estamos em um tempo ulterior aos eventos narrados nos primeiros: as duas tentativas fracassadas de compor o romance. O presente, bem como o tempo da enunciação, apenas abre o capítulo, marcando o momento inaugural da escrita, agora bem sucedida, e que, segundo o narrador, levará quatro meses. Neste tempo Paulo Honório decide escrever o romance pelos seus próprios recursos, sentado à mesa de São Bernardo. Esta é uma das instâncias temporais mais afastadas do eu-narrado, apesar de manter com ela uma identidade semântica, pois ambas referem-se à atitude do Fomentador. No capítulo, finalmente, Paulo Honório se apresenta, em focalização externa e discurso narrativizado:

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobranceiras cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades a consideração era menor. (RAMOS, 1995, p. 10)

A descrição que Paulo Honório faz de si mesmo é tanto condensada quanto exterior. Não há lugar nela para qualquer aspecto psicológico do herói. O narrador enumera ao modo de sumário narrativo uma série de adjetivos que compõem o retrato de um homem rústico e envelhecido. Este retrato é delineado não só pelos dados que ele nos fornece, mas principalmente pela sua atitude narrativa, direta, que para nós não tem precedentes na literatura brasileira. De fato, Paulo Honório nos apresenta uma

imagem reificada de si mesmo, nela não se nota qualquer aspecto do seu mundo interior.

O tempo presente voltará apenas no capítulo XIX, quando a focalização oscila entre a interna e a externa, com predomínio da primeira. O narrador, no capítulo, desempenha a função emotiva, visto que seu discurso é imediato e confessional, centrado no emissor (GENETTE, 1972). Neste capítulo misturam-se o drama íntimo presente de Paulo Honório e a presentificação fantasmagoral do passado⁴⁶.

O capítulo XIX constitui uma quebra da estrutura narrativa que prevalecia do III ao XVIII. Ele é um capítulo nodal do romance, que encena o dilema fáustico do herói. Nele, Paulo Honório narrador reaparece, mas ele está diferente. Como entidade do nível extradiegético, o narrador-autor já sabe o que acontecerá e fornece pistas ao leitor, o que constitui uma metalepse – a intercessão de um nível diegético em outro. Este narrador, distanciado tanto da perspectiva reificadora ou fomentadora do eu-narrador do início quanto do eu-narrado, introduz na narrativa uma nova máscara da personagem que o leitor ainda não conhecia. Esta nova faceta de Paulo Honório engendra-se através de um discurso pela primeira vez denso, subjetivizado, pelo qual se percebe que o herói remonta a um tempo nostálgico, que já não existe mais.

Entre o início do capítulo III, o capítulo XIX e o final há uma identidade temporal, pois são todos narrados no presente. Mas entre eles e os dois primeiros capítulos, narrados no pretérito, há uma outra identidade, por estarem todos na esfera da enunciação e integrarem um mesmo nível diegético. Por fim, o capítulo XIX, o final e fragmentos que aparecem a partir do capítulo XXXI, quando Madalena suicida, compõem a perspectiva de Paulo Honório Amador, portanto uma outra unidade semântica.

Esta identidade/ oposição entre as esferas narrativas assinala que Paulo Honório não pôde mudar, nem pode ser o mesmo. É um dilema da personagem, entre a reificação e a humanidade, que se lhe revela pela intuição de ter sido vítima de sua comunhão com o processo modernizador. Paulo Honório no capítulo XIX não é mais

⁴⁶ É do capítulo XIX o fragmento que abre este trabalho e do qual já tratamos na primeira parte.

o sujeito arrogante e autoritário que conhecíamos, lateja nele uma espécie de culpa, ou de remorso. Ele está confuso, padece do conflito entre o Fomentador, bruto e enérgico, e o Amador, culpado e trágico: “Agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis: encolerizo-me e entorneço-me; bato na mesa e tenho vontade de chorar.” (RAMOS, 1995, p. 103)

Paulo Honório chama a cada um dos moradores da fazenda – Madalena, Padilha, d. Glória e seu Ribeiro – e nenhum deles responde ao seu chamado. Pela pouca expectativa de resposta do narrador, o leitor compreende que são personagens do passado, fantasmas que assombram um homem solitário. Só Casimiro e Maria das Dores estão lá, como estarão ao final da narrativa, sem voz, fantasmas do modo de produção que Paulo Honório mobilizou em São Bernardo, mas que está agora em ruínas.

Este capítulo é analéptico porque nele há índices do presente da personagem, que o narrador revela sem os explicar, como a ausência de seu Ribeiro, de Padilha e de d. Glória; a falta de sua esposa, o seu “desejo doido de voltar, tagarelar de novo com Madalena”; a consternação do herói, que não deseja que Maria das Dores acenda a luz; o onipresente pio da coruja e, principalmente esta fala de Paulo Honório, que antecipa alguma tragédia: “Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos. O que acontecerá será muito diferente do que esperamos. Absurdo.” (1995, p. 103) Neste capítulo, Paulo Honório está entre o tempo arcaico, que renegou, e o moderno, que o abandona.

O tempo-espaço do capítulo XIX é assombrado por indícios da reificação irremediável que a personagem parece se dar conta. Parece. Paulo Honório depara-se, com sua limitada consciência, de que se encontra imobilizado entre o passado e o presente, de que perdera o hipotético domínio que ostentava do tempo, do espaço e do lugar que supunha ter conquistado no mundo social. Segundo nossa interpretação, inserido neste contexto ficcional, Paulo Honório identifica-se com o narrador do romance moderno, destituído de uma percepção totalizadora do mundo objetivo, e que dispõe de uma ótica fragmentada e estreita da realidade: “Aparentemente estou

sossegado: as mãos continuam cruzadas sobre a toalha e os dedos parecem de pedra. Entretanto ameaço Madalena com o punho. Esquisito.” (RAMOS, 1995, p. 103)

Neste capítulo, ao contrário dos capítulos do enunciado que o precederam, Paulo Honório não vê com a clareza de antes os limites entre ele e o mundo, e manifesta pela primeira vez aspectos da sua vida interior. Sua tragédia íntima, que o leitor ainda não conhece, agora interfere na sua percepção do espaço exterior que adquire no seu discurso um aspecto soturno. As ações não partem mais do herói, ele torna-se observador passivo e atemorizado.

Ao final do romance, no longo capítulo XXXVI, está de volta Paulo Honório narrador e Amador. A focalização é novamente interna neste capítulo e o discurso confessional, ou imediato. A função do narrador neste capítulo é testemunhal, ou emotiva, como no capítulo XIX, que forma com este uma unidade. Neste ponto da narrativa o herói manifesta um desejo de *arcaidade*, de que falamos na primeira parte, em contraste com os desejos de modernização do eu-narrado ou da enunciação:

Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com a Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados cangalhas, seria um bom almocreve. (...) Os meus desejos percorreriam uma órbita acanhada. (...) E, em manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos com o buranhém, de alpercatas, chapéu de oiricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de cachaça e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado. (RAMOS, 1995, p. 187)

Em seu sonho nostálgico Paulo Honório não é um transgressor e pode viver um amor *possível*, o amor de Germana. Ela não se distinguiria de Paulo Honório como Madalena. Germana vinha do mesmo mundo patriarcal e feudal que formou o herói de *SB*. Para ela não eram aberrações as práticas e condutas da Lei do sertão. Ela compõe, junto com a vestimenta de sertanejo de Paulo Honório, seu parco rebanho, sua linguagem enfim, de extremo arcaísmo, que remonta às línguas anteriores à colonização, o mundo que Paulo Honório auxiliou a destruir, mas do qual neste momento sente a ausência com desespero. Na verdade, Paulo Honório sente falta de si

próprio, de uma existência que está irremediavelmente perdida para ele. Este Paulo Honório do final é o oposto em tudo do eu-narrador do início do romance ainda em busca do tempo moderno, que também já não lhe está mais disponível.

Entretanto, apesar desta profunda descontinuidade entre estas duas visões de mundo do narrador, *SB* é um romance cujo desfecho aponta para o início, de maneira análoga a outros romances de Graciliano. Esta estrutura circular simula a condição de aprisionamento do homem na periferia do capitalismo moderno, vivendo entre os tempos arcaico e moderno, em uma estrutura social e histórica fechada, que se repete sucessivamente. Esta identidade entre começo e fim indica uma continuidade entre o Paulo Honório Fomentador e o Paulo Honório Amador, e de fato estas são fases de evolução de uma mesma personagem. Por outro lado, quando Paulo Honório opta por infringir a lei, ele implicitamente aceita o seu destino. Neste sentido, o fim já está no início, porque subjaz aí uma idéia de destino ao qual não se pode fugir, como é próprio do herói clássico. Prova deste aprisionamento é o fragmento a seguir, situado no último discurso imediato de Paulo Honório, em focalização interna:

Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é que mais me aflige. (RAMOS, 1995, p. 188)

2.4. Segundo Nível Diegético de São *Bernardo*: Paulo Honório Fomentador

Os capítulos do enunciado compõem o segundo nível diegético, imediatamente superior ao descrito páginas atrás. Em oposição aos capítulos finais da enunciação, que veiculam a tragédia do Amador, neste nível o narrador descreve o percurso do Fomentador. Este é o nível mais coincidente com o tempo da história e com o romance, quando prevalece a focalização externa, o discurso transposto e o dramático, e o tempo pretérito, do enunciado. Este nível diegético também é composto por seqüências de capítulos, cujas fronteiras são marcadas por eventos da história. São quatro seqüências que mantém unidade estilística e semântica. A sucessão delas obedece a uma gradação correspondente à evolução do herói, de Fomentador a Amador, e ao seu crescente fracasso. A estes níveis chamaremos de intra-diegéticos.

A primeira seqüência vai do capítulo III ao VIII. Ela começa com o assassinato de Fagundes, no capítulo III, e termina cinco após, quando Paulo Honório já empreendeu uma série de modernizações na fazenda, no capítulo VIII. Já proprietário de São Bernardo, o narrador enumera de modo conciso as ‘benfeitorias’ que fez em sua propriedade. De todas as seqüências esta é que mais coincide com o romance e com Paulo Honório Fomentador. Dentro do jogo de máscaras de que dispõe o narrador-autor, o eu-narrado nesta seqüência se distingue pela sua grande capacidade de controle, tanto da ação quanto do tempo da história.

Nesta série desenrolam-se as ações reificadoras mais relevantes de Paulo Honório. Neste nível intra-diegético o herói é ativo e determinado e segue atropelando qualquer um que se interponha aos seus planos de modernização e de domínio e, neste sentido, assume tanto as funções de Fomentador de Fausto, quanto as de persuasão, de Mefisto. É o que revela a investigação dos discursos do narrador, engendrados por uma linguagem, em maior ou menor grau, objetiva e despojada, convincente e agressiva, também ela representativa do herói em vários momentos da série.

O capítulo III é dividido. No começo dele a narrativa encontra-se no tempo da enunciação e, a partir do terceiro parágrafo, passa para o tempo do enunciado. Como eu-narrado, Paulo Honório relata a sua primeira ação criminosa, que desencadeará seu destino de Fomentador, sua estadia na cadeia e a busca do capital, que neste princípio

ainda lhe escapava. É o que ele narra, ao modo de sumário narrativo, em discurso narrativizado:

A princípio o capital se desviava, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas. (p. 12)

O ápice desta seqüência é a conquista de São Bernardo, que ocorre no capítulo IV. O capítulo é todo dedicado ao episódio. O narrador é um hábil debatedor, como demonstrará em muitos momentos da narrativa⁴⁷. Neste caso, de sua capacidade convencimento depende a aquisição da fazenda São Bernardo, ‘seu maior fito na vida’. Para consegui-la Paulo Honório pratica o seu talento para indução e controle. Este controle é particularmente observável pela constante marcação temporal deste capítulo. As expressões adverbiais de tempo são abundantes nele: “À noite”; “uma semana”; “no outro dia”; “durante a noite”; “quatro horas”. O herói cobiça a fazenda e para tanto deve enredar Padilha, o que faz com manifesto prazer. Este capítulo é um bom exemplo do poder de convencimento de Paulo Honório, bem como de sua dissimulação, como veremos na seção *O narrador dissimulado*. Quase todo capítulo é narrado ao modo de discurso reportado, em estilo direto, o que lhe confere maior dramaticidade. As falas da personagem Paulo Honório contrastam com as reais intenções do herói, de que é informado o leitor pelo discurso transposto, ao estilo indireto. Como em:

Ao ver a letra, fingi despreendimento:

- Para que isso? Entre nós... Formalidades.

Mas guardei o papel. (RAMOS, 1995, p. 15)

No trecho a seguir, retirado do capítulo IV, os procedimentos da escola realista podem ser apreciados. Paulo Honório então é um homem ativo e objetivo. Esta

⁴⁷ Analisaremos este diálogo na seção sobre a dissimulação do narrador, ainda nesta parte.

objetividade está refletida em um discurso narrativizado, em que mais uma vez há uma condensação de verbos de ação no pretérito – “levei”, “vigiei”, “meteu”, “assinou”, “deduzi”, “entreguei”, “tive”. Como no fragmento anterior, o narrador faz uso da focalização externa e do sumário narrativo. A narrativa é pontuada por marcações cronológicas que engendram a unidade de tempo – “durante a noite”, “no outro dia” – uma premissa da tradição realista do século XIX. Trata-se do desfecho do caso com Padilha, o ponto alto do percurso acumulador do herói, quando ele torna-se proprietário de São Bernardo. Paulo Honório Fomentador, não tem escrúpulos em prejudicar alguém e não se sente ainda lesado pelo processo reificador. Paulo Honório então é um agente da reificação e não é passível de culpa, como o modelo clássico do herói descrito por Bakhtin.

Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinqüenta réis. Não tive remorsos. (RAMOS, 1995, p. 24)

No quinto e sexto capítulos, Paulo Honório liquida o caso com o Mendonça e avança os limites de São Bernardo. O quinto é narrado ao modo dramático intercalado com o discurso transposto, como no exemplo anterior. Trata-se do embate entre Paulo Honório e Mendonça. As duas personagens travam um verdadeiro duelo verbal, marcado pela dissimulação e pela hipocrisia. Como no caso com Padilha, o narrador só conta ao leitor quais são as suas reais intenções e supõe que também Mendonça está blefando e medindo o seu poder com o dele:

Insisti no oferecimento da madeira, e ele estremeceu. A nossa conversa era seca, em voz rápida, com sorrisos frios. Os caboclos estavam desconfiados. Eu tinha o coração aos baques e avaliava as conseqüências daquela falsidade toda. Mendonça coçava a barba. (RAMOS, 1995, p. 26)

No sexto, a contenda entre os coronéis evolui e termina com o assassinato do proprietário de Bom Sucesso em uma emboscada. Como revela o narrador, afeito a

marcações temporais, no sábado Paulo Honório manda matar um carneiro para os seus eleitores. Este sacrifício antecipa o de Mendonça, que é assassinado no dia seguinte. Apesar de Paulo Honório não revelar ao leitor a sua participação no crime, ela é implicitamente manifesta pelo andamento coeso da narrativa nestes dois capítulos e pelas pistas deixadas a mostra pelo narrador. Na ocasião, oportunamente, Paulo Honório estava na igreja, como ele afirma, em discurso transposto alternado como discurso reportado:

Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em S. Bernardo. Para o futuro, se os negócios corressem bem.

- Que horror! exclamou padre Silvestre quando chegou a notícia. Ele tinha inimigos?

- Se tinha! Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, padre Silvestre. Quanto custa um sino?

O sétimo capítulo constitui uma digressão dentro da narrativa, quando o narrador apresenta a história de seu Ribeiro. Este capítulo é uma narrativa dentro da narrativa. Ela instaura o que Genette (1972) chama de nível *metadieético* no romance. Sua função dentro da narrativa é a de contraste e de antecipação do fracasso de Paulo Honório e, neste sentido, ele também é analéptico. Este capítulo se destaca dos anteriores pela distensão do andamento veloz que a narrativa mantinha até então. Este ritmo mais lento é adequado a uma narrativa cujo herói, como observou Lafetá (1995), é um remanescente da velha ordem oligárquico-feudal que prevaleceu até o século XIX no Brasil e que sofreria um abrupto golpe com a imposição da modernização das técnicas de produção no país. Seu Ribeiro não estava apto a acompanhar a celeridade dos tempos modernos. Como diz Paulo Honório – ele deixou as pernas embaixo do automóvel. A imagem é adequada se pensarmos que o automóvel é o signo por excelência da modernização e da política imperialista que se impunha. Para Lafetá,

Seu Ribeiro, que se prendera ao ritmo lento da vida patriarcal, é afastado do governo do mundo. O elemento novo, que chega trazendo estradas, máquinas,

eletricidade, apuradas técnicas de pecuária e agricultura, impôs-se e domina. Paulo Honório traz a força de tempos novos que surgem, vencendo a inércia e quebrando os obstáculos. Pernas contra automóveis. Daí o torvelinho que, desde o começo, fomos apanhados. Daí a coesão da narrativa, que une indissolivelmente personagem e ação. Pois Paulo Honório, representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, mas cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador. (1995, p. 200)

Esta personagem é o contraponto de Paulo Honório, como já observamos anteriormente. Ele mesmo o acha. Tanto que lhe dedica um capítulo inteiro, seguido do VIII, quando faz um balanço das modernizações que empreendeu em São Bernardo. O capítulo VIII contrasta com o anterior não só pela extrema discrepância do conteúdo das histórias cotejadas: no VII a decadência de um antigo coronel, de grande poder e prestígio, que perde tudo, ao ponto de acabar vivendo em bancos de praça; no VIII, o narrador imprime à narrativa um ritmo acelerado para enumerar uma série de conquistas feitas ao longo de cinco anos – a construção da casa da fazenda, o açude, a igreja, a estrada, o descaroador, a dilatação dos limites da propriedade, a pomicultura e a avicultura. Contudo, se a história de seu Ribeiro é contraponto da história de Paulo Honório narrado, é uma antecipação de Paulo Honório narrador, que também não seria capaz de acompanhar o processo modernizador que se encaminharia em breve para o sudeste do país.

No oitavo capítulo, auge da saga modernizadora do herói, o narrador faz um balanço de suas vitórias em um dos discursos mais condensados do romance, usando a técnica do sumário narrativo. Já falamos deste capítulo a propósito dos sonhos de modernidade de Paulo Honório. Ainda neste capítulo:

Alcansei mais do que esperava, mercê de Deus. Vieram-me as rugas, já se vê, mas o crédito que se esquivava, agarrou-se comigo as taxas desceram. E os negócios desdobraram-se automaticamente. Automaticamente. Dificil? Nada!

Se eles entram nos trilhos, rodam que é uma beleza. Se não entram, cruzem os braços.

Paulo Honório agora é um bem sucedido proprietário rural. Na sua fazenda as técnicas agrícolas foram atualizadas, os limites cresceram, “os negócios desdobram-se automaticamente”. Automaticamente: palavra estranha para um sertanejo. Mas não para um modernizador. Uma vez parte do processo modernizador, o empreendedor segue o fluxo do tempo moderno, ‘automaticamente’, até que também se torne obsoleto. Paulo Honório enfim tornara-se tudo que desejava. Ao final do fragmento ele dirige-se ao leitor. Neste ponto desempenha a função fática do narrador, quando o narrador checa o canal de comunicação com o leitor: – Difícil? – ele pergunta. Em sua resposta há um conselho implícito, dirigido ao leitor: “Se eles entram nos trilhos, rodam que é uma beleza. Se não entram, cruzem os braços.” Este conselho ele mesmo seguirá, quando perder o trem da modernização, já ao final da narrativa.

Do IX ao XVI capítulos há outra seqüência narrativa. Nesta seqüência o mote é a conquista de Madalena, pela qual Paulo Honório dedica o mesmo empenho que dirigiu à aquisição de São Bernardo. A seqüência tem início quando Madalena aparece pela primeira vez na narrativa, na forma de "umas pernas e uns peitos" comentados por Gondim e Padilha, e termina com a proposta de casamento de Paulo Honório. É o que segue.

Um dia Paulo Honório acorda querendo casar. Com esta intenção vai à casa do juiz, que tem uma filha que lhe parece adequada. Esta é d. Marcela. Paulo Honório imaginava casar-se com uma mulher forte, morena e ‘boa parideira’, como imagina a filha do juiz. Chegando lá encontra Madalena e paulatinamente muda de opinião. Como afirma: “comparei as duas, e a importância de minha visita teve uma redução de cinquenta por cento.” (RAMOS, 1995, p. 63) Lafetá fez uma brilhante análise deste episódio. A marcação temporal cerrada, bem como a evolução ascendente das intenções de Paulo Honório em relação à Madalena, confere a este capítulo uma profunda unidade de tempo e de ação. Novamente, neste capítulo, o narrador alterna o modo do discurso transposto, quando o narrador faz comentários que não dirige às personagens, e reportado, quando reproduz as suas falas; a focalização acompanha esta variação, alternando-se entre externa e interna. No fragmento a seguir, os diminutivos e os

adjetivos que o narrador confere à Madalena – cabecinha; mãozinhas; lindas mãos; linda cabeça – demonstram o sentimento que nasce pela professora:

D. Marcela estava quase acertando com o enredo do romance de aventuras. D. Glória escutava. A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas, lindas mãos, linda cabeça.

- Quando julgo, anunciava o Dr. Magalhães, abstraio-me, afastos os sentimentos. (RAMOS, 1995, p. 65)

A focalização interna é empregada pelo narrador para confessar ao leitor seu crescente interesse pela moça, que era o oposto da mulher com quem ele havia imaginado se casar. Ao final Paulo Honório declara que “De repente conheci que estava querendo bem à pequena” (RAMOS, 1995, p. 67) De acordo com nossa perspectiva, Paulo Honório quebra outra lei ao se aproximar de Madalena – não amarás. Como ocorre com Adrien, com Fausto, com Riobaldo e com Pedro Páramo, ao herói fáustico não é dado amar. Como modernizadores estes heróis têm uma trajetória solitária e individualista, que se opõe à atitude amorosa.

Paulo Honório emprega expedientes semelhantes aos que usou para adquirir São Bernardo para convencer Madalena a casar-se com ele. Primeiro aproxima-se de sua tia, aproveitando uma viagem de trem em que a encontrou. Depois se acerca da professora com a desculpa de um possível emprego na escola da fazenda. Por fim, torna-se mais íntimo e passa a frequentar a sua casa. Neste ponto, ele faz a proposta de casamento, no capítulo XV. O acordo de casamento também lhe traria vantagens: Madalena contribuiria com sua instrução e Paulo Honório com a sua estabilidade econômica. Mas a moça ainda não lhe dá resposta. No capítulo XVI, ele aproveita uma indiscrição de Gondim e ratifica a sua intenção de casamento com Madalena, que então é presa de seu poder de persuasão. O enlace se daria em uma semana, o que ocorre no capítulo seguinte. Paulo Honório participa d. Glória da união com sua objetividade característica. No fragmento a seguir, os mesmos procedimentos formais de variação entre discurso transposto e reportado, e entre focalização externa e interna, unidade de tempo e de ação são observados:

- Já acabaram aquela discussão pau? perguntou d. Glória da porta. Eu estava morrendo de sono.(...)

- D. Glória, comunico-lhe que eu e a sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados. Para usar linguagem mais correta, vamos casar. A senhor, está claro, acompanha a gente. (RAMOS, 1995, p. 93)

Paralelamente desenrola-se a contenda entre Paulo Honório e Costa Brito, jornalista que exige dinheiro em troca de elogios no jornal e de silêncio sobre os atos escusos do herói. Paulo Honório acaba por surrá-lo – na verdade padre Silvério fala de uma facada. O capítulo XIII é sobre o desfecho do caso – mesma marcação temporal, alternância entre o discurso transposto e o reportado e predominância da focalização externa. No trecho a seguir o narrador faz uso ostensivo também de marcações espaciais, o que confere ainda maior coesão e unidade ao capítulo:

E ficamos no hotel até onze da noite, jogando dominó a toston e o tento.

No outro dia tomei o trem, ferrei no sono e acordei às dez horas, na estação central. Logo ali, com o rebenque debaixo do braço, comecei a examinar as caras.

Subi a rua do Comércio, dobrei o Livramento, a Alegria, parei em frente à Gazeta. (...)

Voltei pelo mesmo caminho e estive uma hora no relógio oficial, observando os passageiros dos bondes de Ponta-da-Terra. Afinal surgiu o focinho do rato.

- Olá.

Recuou, tentou retomar o estribo, mas o carro já ia longe. (RAMOS, 1995, p. 73)

A próxima seqüência narrativa compreende do capítulo XVII, quando Madalena e Paulo Honório se casam, e o XXXI, quando ela suicida-se. Dentro deste segmento há uma quebra, com o capítulo XIX, como já vimos. Nos capítulos XVII e XVIII, e do XX ao XXX, Paulo Honório narra a derrocada crescente de seu

casamento, pautada por brigas cada vez mais violentas e pelo ciúme cada vez maior do herói. Em segundo plano, observa-se a decadência de São Bernardo e da posição de domínio de Paulo Honório. Nesta seqüência há um crescente agravamento da situação do herói. Esta é a série mais longa do romance, privilegiada pelo narrador. De fato, a impressão que temos é que toda narrativa anterior é apenas uma preparação para o drama amoroso que Paulo Honório agora passa a narrar. Correspondente a este declínio, o discurso alonga-se, ganha acentos subjetivos, intercalados com debates verbais cada vez mais enérgicos entre o herói e d. Glória, Madalena, Marciano e Padilha, todos vítimas de seu poder verborrágico.

No discurso de Paulo Honório Amador, do capítulo XIX, a linguagem se subjetiviza, perde a objetividade e clareza característica do eu-narrado para acompanhar a mudança da personagem. Paulo Honório a esta altura já não ostenta a confiança de outrora e torna-se pela primeira vez vulnerável, opondo-se ao modelo clássico do herói. O tempo é presente, o que por si só já aproxima o leitor do narrador-personagem, mas, sobretudo é o discurso imediato, em focalização interna, que revela o retrato íntimo do herói. A função do narrador neste discurso é novamente testemunhal. Os verbos que no trecho anterior eram numerosos e de ação, agora são poucos e estão na voz passiva porque a ação começa a abandonar o herói. O que predomina agora são os substantivos acompanhados por adjetivos pejorativos – “emoções indefiníveis”, “inquietação terrível”, “desejo doido”, “peso enorme”. Predominam, portanto, as técnicas do realismo moderno:

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. (RAMOS, 1995, p. 101)

No capítulo XX o herói de *SB* afeta ainda um total controle da narrativa, através de sua obsessiva marcação temporal. O leitor, que acaba de ler o capítulo XIX percebe esta segunda mudança radical. Paulo Honório volta a ser o mesmo homem autoritário e objetivo. O discurso a seguir denota o seu sucesso. Paulo Honório observa

sua fazenda como que através de uma lente panorâmica, perspectiva inacessível ao narrador moderno, como já tivemos oportunidade de apontar:

Pus-me a olhar o bebedouro dos animais, o leitor vazio do riacho além do sangradouro do açude e, longe, na encosta da serra, a pedreira, que era penas uma nódoa alvacenta. A mata ia enegrecendo. Um vento frio começou a soprar. As últimas cargas de algodão chegaram ao descaroador. (1995, p. 109)

O capim-gordura tinha virado grama, e os bois que pastavam nele eram como brinquedos de celulóide. O algodoal galgava colinas, descia, tornava a mostrar-se mais longe, desbotado. Numa clareira da mata escura, quase negra, desmaiavam na sombra figurinhas de lenhadores. (1995, p. 157)

Paulo Honório distancia mais e mais o seu olhar, o que corresponde a um tempo de prosperidade. É o que se verifica nestas breves descrições da paisagem, bucólicas e singelas, de puro equilíbrio clássico. A focalização é externa, ainda que o discurso transposto denote seu estado de ânimo. Nos fragmentos, Paulo Honório se compraz na contemplação da paisagem, ou da sua propriedade. Na imagem que evocada pelo narrador, os elementos materiais e naturais, entre eles homem, se integram em harmonia, refletindo a visão de mundo da personagem, em todos os aspectos reificadora e material. A paisagem é dinâmica. É notável a ação transformadora de Paulo Honório nas imagens do açude e do descaroador. Predomina ainda a marcação temporal – a mata ia enegrecendo; as últimas cargas de algodão chegaram ao descaroador; o capim tinha virado grama. O que nos chama a atenção é o que consideramos uma referência à poesia árcade, que a descrição bucólica da paisagem, bem como o equilíbrio clássico da linguagem alude, e que mais uma vez ratifica a capacidade lingüística deste narrador, apto a compor discursos como estes.

O algodoal se personifica no segundo fragmento – ele galga colinas, desce, torna a mostrar-se – e os lenhadores, juntamente com os bois, se transformam em ‘brinquedos de celulóide’, minimizados dentro do quadro grandioso da fazenda. Paulo Honório, como um gigante, observa de cima seus brinquedos, suas mercadorias. Na sua

descrição reverbera a avaliação de um proprietário bem sucedido, orgulhoso de seu poder e sucesso.

As vezes as sombras se delgaçavam. E findo o trabalho, tudo convidava a gente às conversas moles, aos cochilos, ao embrutecimento.

Uma aragem corria. Vinham-me arrepios bons, desejos de espreguiçar-me. Via o monte, que a fita vermelha da estrada contorna, a mata, o algodoal, a água parada do açude.

Madalena soltava o bordado e enfiava os olhos na paisagem. Os olhos cresciam. Lindos olhos.

Sem nos mexermos, sentíamos que nos juntávamos, cautelosamente, cada um receando magoar o outro. Sorrisos constrangidos e gestos vagos. (1995, p. 135)

Neste fragmento, à poesia clássica e à evocação do *locus amenus*, inclui a figura idealizada e espiritualizada da *pastora* Madalena. Ela é loira e plácida, como as mulheres sem identidade das poesias árcades, pelas quais os poetas mantinham um respeitoso e delicado amor platônico. De fato, Paulo Honório e Madalena se esforçam para não despertar um no outro nenhuma espécie de arrebatamento, inadequado a este tipo de sentimento. Ainda aqui, Paulo Honório dispõe de uma visão ampla do espaço, o que denota sua postura de poder, que ele crê absoluto. Na sua descrição de Madalena, há uma gradação da percepção do olhar da esposa, que se observa na seqüência – *enfiava os olhos na paisagem. Os olhos cresciam. Lindos olhos*. Esta gradação é inversa à comunhão entre Paulo Honório e Madalena. Ela, como pastora inacessível, distancia-se.

Entretanto, apesar de belo, ou ainda mais por isso, este é um tipo de discurso autoritário no contexto da literatura brasileira, pois se refere a língua do colonizador, a língua literária lusitana, na sua versão clássica. A presença imprescindível da língua literária é um exemplo de ‘discurso autoritário’, ou o discurso da ideologia dominante, que se torna o suporte de qualquer texto literário dos países colonizados. Estes discursos identificam-se com o do pai, da igreja, das elites (BAKHTIN, 2002, p.142). O discurso clássico, se refere tanto à língua imposta pelo colonizador europeu quanto à

idealização e à inacessibilidade da mulher que, no caso, não corresponde ao amor que dedica Paulo Honório⁴⁸.

Do capítulo XXXII ao XXXV o eu-narrador relata a vida difícil depois da morte de Madalena e da revolução. O poder que ainda tinha Paulo Honório, com a derrota de seu partido na revolução, volta-se contra ele. Todos os seus inimigos, aos quais ele subjugava por sua grande influência na imprensa e na justiça, agora estão no poder. Os limites de São Bernardo voltam a encolher; os paióis estão cheios de algodão, mas as fábricas de tecido protelam as compras; os frutos apodrecem nas árvores, porque seria mais danoso vendê-las pelo preço que o mercado oferece; até seu crédito junto aos bancos lhe foi negado. Paulo Honório acaba por vender o automóvel – símbolo maior de seu *status* moderno – para pagar as contas e, finalmente, como ele havia adiantado no capítulo VIII, cruza os braços.

Este Paulo Honório narrado difere do que conhecíamos até então. Ele perde o controle de tudo o que conquistara. Seus negócios não vão bem, nem seu casamento, e a relação dominadora que mantém com os seus empregados começa a ser minada por Padilha. Todo o reino de Paulo Honório começa a desmoronar, e ele é um dos agentes desta ruína, colaborador que foi do processo de modernização que passa pelo sertão nordestino e que o deixa à beira do caminho, em direção ao sudeste.

O grande dinamismo, característico da sua personalidade, se esvai. Agora o eu-narrador começa a aparecer sob a máscara do eu-narrado: atormentado e inerte. É o dínamo emperrado, como bem observa Lafetá (1995). Ainda prevalece a narração heterodiegética e a focalização externa, entretanto, Paulo Honório já é outro. Ele não sabe mais o que fazer de sua vida e deixa-se, pela primeira vez, à mercê do acaso. Sua única incitativa, como relata, é compor as memórias de sua vida.

No capítulo XXXIV, apesar da aparência da focalização externa, o narrador emprega a focalização interna. Na verdade, Paulo Honório recorda o que narra, e seu relato vai se particularizando gradualmente, da imagem da torre da igreja desce até

⁴⁸ Em *Dom Casmurro*, livro com o qual *SB* relaciona-se, como veremos, Bentinho faz uma descrição comparável a propósito dos olhos de Capitu. A coincidência entre palavras e expressões – “olhos longos”, “enfiados neles”, “ficar crescidos, crescidos” – consideramos uma pista do escritor com personagem que desvela aqui uma possível ligação entre estes romances: “para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...” (1999, p. 55))

chegar ao espaço profanado pela imagem última de Madalena, que não aceita as implicações da sua reificação por Paulo Honório e sacrifica-se:

Eu olhava a torre da igreja. E o meu pensamento estirava-se pela paisagem, encolhia-se, descia as escadas, ia ao jardim, ao pomar, entrava na sacristia. (...)

O oratório, sobre a mesa, estava cheio de santos; na parede penduravam-se litografias; a porta dava pancadas no patente; apagava-se a vela, eu ascendia outra e ficava com o fósforo entre os dedos até queimar-me. (RAMOS, 1995, p. 180)

O notável estreitamento sensorial do entrecho – da visão panorâmica da fazenda até a imagem do fósforo aceso – representa a redução do mundo da personagem que se acentua até o final da narrativa. Paulo Honório reconstrói a paisagem da fazenda a partir de sua consciência atormentada pelos índices do passado em uma visão que contrasta com as de outrora. Seu pensamento busca libertar-se, foge pelas planícies de São Bernardo, porém, o momento presente se impõe, dolorosamente. O herói não consegue acender a vela, que se apaga. Como herói fáustico, Paulo Honório não pode contar com a misericórdia divina. A porta fecha-se pela ação, também assombrosa, do vento e Paulo Honório, inerte, queima os dedos com o fósforo que acendera. Verifica-se aí que a ação não parte mais de Paulo Honório, ele se submete às veleidades de um ambiente soturno. Certamente este eu-narrador não parece o mesmo do início de *SB*, nem do eu-narrado do enunciado. Este discurso revela o baralhamento entre o mundo objetivo e o sonho, entre o passado e o presente, entre o eu de agora e o de outrora, na verdade perdido e escravizado pela vida que lhe coube; o típico impotente herói do romance moderno.

Assim o encontramos no último capítulo, narrado no presente da enunciação, em focalização pendular entre interna e externa. Paulo Honório está perdido entre o passado e o presente, ou, poderíamos dizer, aprisionado em um passado presentificado fantasmagoricamente. Paulo Honório agora é um homem atormentado, que sonha com lobisomens e atoleiros, quando consegue dormir, por alguns instantes. Assombrado pelo terrível pio da coruja, Paulo Honório é impelido a escrever. Ele pensa, e comunica

ao leitor, que esta fase ruim vai passar, que ele levantará São Bernardo de novo. Mas para quê? – ele mesmo se pergunta. Paulo Honório está confuso, ora percebe o estrago que fez na sua vida, ora porta-se como o velho Paulo Honório que conhecemos. No entanto, é neste tempo da narrativa que Paulo Honório revela-se de maneira mais despudorada, mostrando suas limitações e cicatrizes, autêntico como nunca foi e não voltará a ser na seqüência que se estende à abertura do romance. Na sua avaliação da fazenda, agora, reflete o seu fracasso.

Este capítulo contrasta com o restante do romance porque Paulo Honório agora dispõe de uma visão limitada e deformada da realidade, que lhe foge da compreensão. Os limites entre Paulo Honório e o mundo agora desaparecem, e ele não gosta do que vê ao espelho: “Hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam.” (p. 187) O herói se enxerga agora com lentes deformadoras pela proximidade estabelecida entre ele e o mundo. O distanciamento de que dispunha da realidade lhe foi destituído:

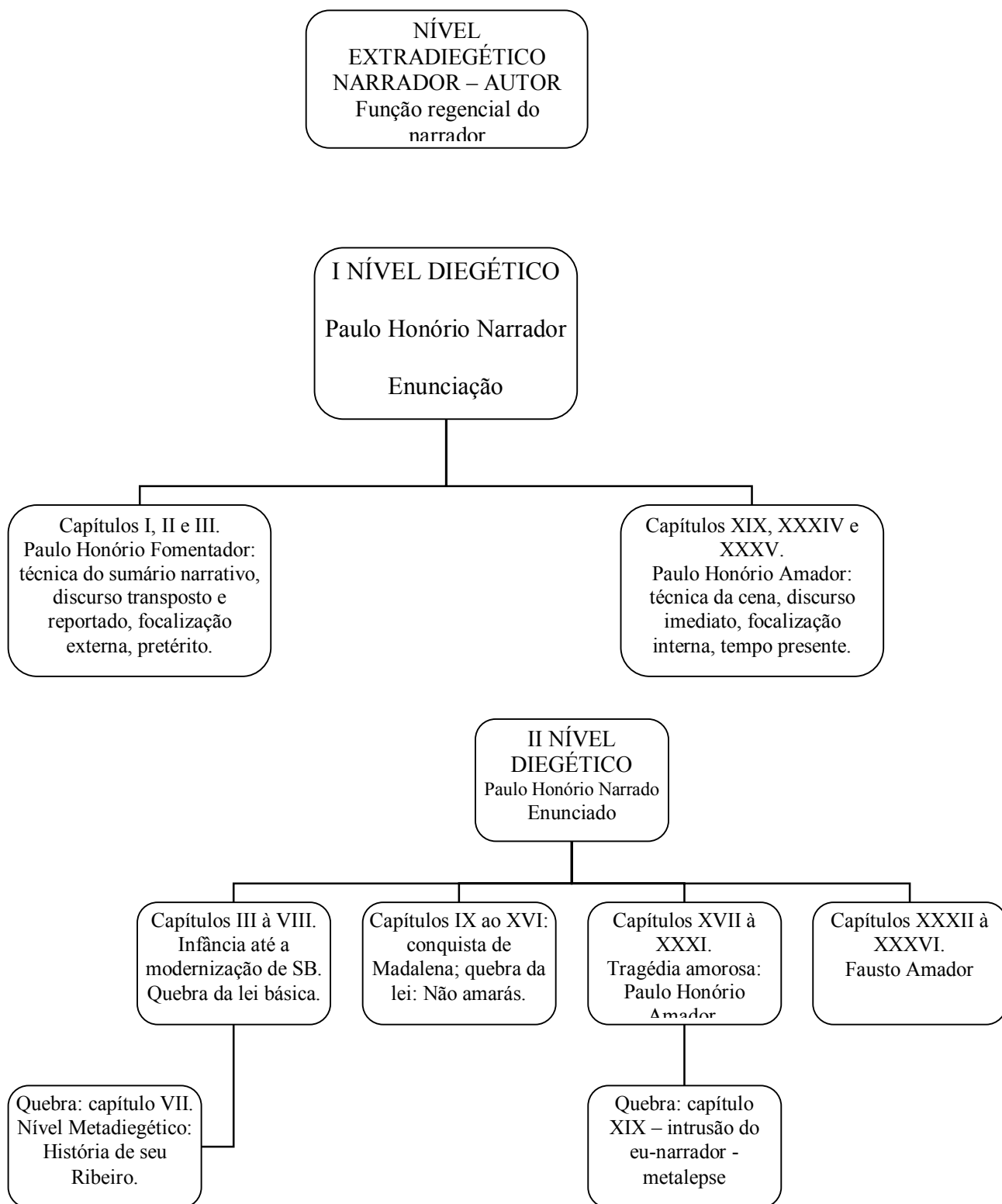
Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.

Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio.
(1995, p. 190)

Quando entra em cena o Paulo Honório problemático, a distância desaparece, o foco narrativo se introjeta e leva os demais paradigmas literários também a uma introspecção. A linguagem ganha acentos sombrios, a descrição de paisagens sofre certo embotamento, como também o tempo presente, da enunciação, agora desprovido de marcações, mistura-se ao passado, do enunciado. Para Lafetá, Madalena é o móvel desta mudança de Paulo Honório, que abandona a ação e passa a interessar-se pelo seu mundo interior, buscando o momento em que se perdeu “numa errada”. Com esta mudança de interesse do narrador-personagem, a objetividade que lhe era peculiar, e que se identifica com a objetividade épica dos primeiros capítulos, é desarticulada, e também a linguagem passa a representar o mundo interior da personagem. No fragmento seguinte,

repercute a perspectiva de Fausto Amador, assombrado pelo fantasma da amada: “O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:Madalena!” (RAMOS, 1995, p. 102)

Um novo quadro descritivo da estrutura narrativa de *SB* ficaria assim:



2. 5. Narradores manipuladores

Apesar de distanciados por mais de três décadas, os romances *Dom Casmurro* e *São Bernardo* têm vários aspectos em comum. Para Baptista, “Graciliano prolonga a reflexão sobre a possibilidade do trágico do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, obra que *S. Bernardo* tem vários pontos de contato”. (2005, p. 128) Com efeito, eles são romances autodiegéticos. Neles, os protagonistas são homens de meia idade, solitários, que contam suas memórias. O tema central destas memórias é o drama amoroso que os heróis viveram com mulheres que não faziam parte de seu meio social, mas por quem se apaixonaram – Paulo Honório originário do meio rural e arcaico do Nordeste que ascendeu a proprietário rural encanta-se por Madalena, uma professora pobre; Bentinho, um fidalgo rico, apaixona-se por Capitu, filha de um funcionário público pobre. Bentinho, como Paulo Honório, tem ciúme excessivo da mulher.

Nos dois casos, o ciúme passional dos heróis é um disfarce para o ciúme intelectual que sentem pelas esposas que se mostram mais inteligentes e articuladas do que eles. Não sendo capazes de lidar com as próprias limitações, os heróis levam suas mulheres à destruição e escrevem para analisar e explicar o imenso vazio que a perda delas lhes causa. Para Paulo Honório e Bentinho a mulher é ameaçadora porque é sua consciência possível, seu “outro”, que eles optam por aniquilar. Para Baptista, “Graciliano prolonga a reflexão sobre a possibilidade do trágico do *Dom Casmurro*, (...) obra com que *São Bernardo* tem vários pontos de contato.” (2005, p. 128)

O narrador de *Dom Casmurro* compartilha com o de *SB* o propósito de “atar as duas pontas da vida” (1999, p. 14) com a diferença de que a Paulo Honório interessam muito mais os últimos cinco anos, enquanto que Bentinho é um narrador minucioso, que dá igual relevo a toda sua vida, em que pese que ele desde criança já convivia com Capitu, ao contrário de Paulo Honório. Bentinho, na altura em que começa a narrativa, é um homem triste, casmurro que, como Paulo Honório, vive do passado, assombrado pelas imagens de sua infância, que fez questão de recompor não só através da narrativa, mas da reconstrução da sua antiga casa de infância. O herói reconstrói a casa em que nasceu seu amor por Capitu pelo mesmo motivo pelo qual compõe as suas memórias, para reviver o amor puro que um dia desfrutou.

Segundo Roberto Schwarz (2000), o narrador de *Dom Casmurro* é “volúvel”, porque se comporta ora a favor da ideologia romântico-liberal, ora a favor da manutenção da ideologia colonialista, o que varia de acordo com suas necessidades em cada momento. Para Schwarz, esta volubilidade é representativa da ambigüidade das elites brasileiras do final do século XIX, por um lado, impelidas a se aliarem com a Europa civilizada das Luzes e, por outro, mantendo as práticas de escravidão e clientelismo sem as quais, contraditoriamente, estariam impedidas de acompanhar o progresso técnico e cultural da metrópole. O que vale dizer, desde sempre o Brasil esteve aprisionado entre estes dois projetos: um modernizador, imposto pela metrópole e outro de manutenção das estruturas culturais e sociais caducas, paradoxalmente também ele determinado pela metrópole.

Bentinho inicia sua narração evocando Fausto, outra narrativa que se reflete nesta imbricação de obras da tradição local e da universal: “Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?” (1999, p. 15) Para Schwarz, como intelectual, Bentinho também lamenta a defasagem cultural e tecnológica entre Brasil e a Metrópole. Segundo o autor, a sua ‘volubilidade’ se deve ao que chama de ‘inquietação fáustica’: “com seu expansionismo sem fronteiras a volubilidade traz ao romance a dinâmica antitradicional própria à sociedade contemporânea. Forçando um pouco a nota, digamos que Brás adapta a inquietação fáustica às condições locais.” (2000, p. 64)

Em *Dom Casmurro* (1999), o narrador começa duas vezes a narrativa. No primeiro capítulo – *Do título* – ele explica, usando o pretérito perfeito, o motivo do título do romance que vai narrar e no segundo – *Do livro* – ele inicia a narrativa, no presente – “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro” (1999, p. 13). Este procedimento é comparável ao início de *SB*. Como observou Baptista, o segundo capítulo do romance de Graciliano inicia com a afirmação de Paulo Honório de que já havia começado o livro e termina por dizer que ainda não principiara sua escritura.

SB chega a ser, sob a perspectiva do enredo amoroso, uma citação do romance *Dom Casmurro*, como o romance de Machado pode ser considerado uma citação da tragédia de Shakespeare: um homem apaixonado por uma mulher de classe social diferente da sua e casa-se com ela. Depois de casado, passa a desconfiar dela, de quem

não conhece nem aceita os costumes de classe, chegando ao ponto de matá-la. Em *Dom Casmurro*, atormentado pelo ciúme de Capitu, Bentinho vai ao teatro assistir justamente a *Otelo*:

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço. — um simples lenço! — (...) Tais eram as idéias que me iam passando pela cabeça, vagas e turvas, à medida que o mouro rolava convulso, e Iago destilava a sua calúnia. (...) O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. (ASSIS, 1999, p. 171)

As súplicas de Desdêmona, que afinal é inocente, são as súplicas de Capitu, que Bentinho inverte em seu benefício: ela devia morrer. Segundo sua lógica, o motivo dos ciúmes de Otelo – um lenço – é ínfimo em comparação com o seu – o filho. Ao final da apresentação as duas narrativas coincidem, apesar de Desdêmona-Capitu ser inocente, ela estava fadada a destruição. Em *Dom Casmurro*, Bentinho assume o papel de Iago, caluniador invejoso que leva Desdêmona à morte. Em *SB*, na cena da despedida na capela, Paulo Honório também deseja a morte de Madalena, o que não tardará. Recordamos que Madalena também suplica a Paulo Honório um pouco de humanidade na cena da capela. Para ela, ‘o que estragou tudo foi o ciúme’:

- Você me perdoa os desgostos que lhe dei?

- Julgo que tive minhas razões.

- Não se trata disso. Perdoa?

Rosnei um monossílabo.

- O que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo.

Palavras de arrependimento vieram-me à boca. Engoli-as, forçado por um orgulho estúpido. Muitas vezes por causa de um grito perde-se uma boiada. (1995, p. 167)

Em razão do ciúme infundado ou imaginado pelos heróis, eles rejeitam os filhos, como forma de mais uma vez punir suas mães. É intrigante a semelhança entre as seqüências a seguir, quando tem início as desconfianças de Paulo Honório e de Bentinho sobre a paternidade. Em *SB*, Paulo Honório nem mesmo diz o nome do ‘pequeno’:

Afastava-me, lento, ia ver o pequeno que engatinhava pelos quartos, às quedas, abandonado. Acocorava-me e examinava-o. Era magro. Tinha os cabelos louros, como os da mãe. Olhos agateados. Os meus são escuros. Nariz chato. De ordinário as crianças têm nariz chato. Interrompia o exame, indeciso: não havia sinais meus; não havia os de outro homem. (RAMOS, 1995, p. 137)

Segundo Bentinho, as desconfianças sobre a paternidade de Ezequiel foram despertadas pela própria Capitu. Como em *SB*, são os olhos do menino que geram as suspeitas em Bentinho. Outra possibilidade que o discurso de Capitu levanta é a de que ela mesma é filha bastarda do amigo de seu pai que, sendo avô de Ezequiel, lhe emprestou os olhos semelhantes aos de Escobar:

- Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar. Olha, Ezequiel; olha firme, assim, vira para o lado de papai, não precisa revirar os olhos, assim, assim... (...)

Aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso. (p. 158)

Mas o que mais nos chama a atenção e mais nos interessa aqui é a afinidade entre os dois narradores. Bentinho e Paulo Honório são intrusos (GENETTE, 1972), na medida em que exacerbam o uso da função fática do narrador e manipulam os dados narrativos de tal forma que deixam vestígios desta interferência – o oposto da *neutralidade* do narrador clássico. O método realista implica no recorte e seleção da realidade a ser representada, é claro, e esta eleição dos dados ficcionais já é um modo

de intervenção. Mas o método é antagônico a contradições do tipo que são disseminadas nos romances em questão e que para nós são absolutamente propositais.

Na Literatura Brasileira, a explicitação do narrador através de um foco autodiegético dialético que manipula ostensivamente os dados narrados, começou com estes narradores machadianos. Paulo Honório é um ‘herdeiro’ deles, do cínico Bentinho, de *Dom Casmurro*, e do “volúvel” Brás Cubas (SCHWARZ, 2000), de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Este ‘parentesco estético’ é chamado por Candido (1997) de “causalidade interna”: quando uma literatura periférica passa a condição de geradora de modelos para si própria. No caso destes romances, considerados ‘realistas’, a intrusão do narrador opõe-se a prerrogativa de neutralidade da escola do século XIX. Segundo Schwarz, a suposta imparcialidade do narrador do romance realista alinhava-se a dissimulação dos interesses da classe burguesa. Para o autor, a volubilidade do narrador de *Dom Casmurro* realmente trai o princípio de distanciamento desta escola:

no espírito da tradição marxista, digamos que a questão da honestidade narrativa muda de qualidade e toma feição atual a partir de 1848, quando a maré das revoluções populares obriga as burguesias européias a reconhecer o particularismo do próprio interesse. (SCHWARZ, 2000, p. 177)

Pelo contrário, o narrador realista, em consonância com o princípio da objetivada épica, deveria esmerar-se em desaparecer sob a linguagem, encobrendo a sua função narrativa. A intenção implícita de tal mascaramento é que o leitor abstraia sua condição ficcional. Dessa forma, teria o romance como uma ‘verdade’, porque não vislumbraria a presença de um ‘eu’ exterior à história narrada a denunciar que se trata de uma ficção. De fato, a esmerada neutralidade do narrador realista é uma ilusão ainda maior do que a ficção do romance. O realismo moderno, pelo contrário, é mais ‘realista’ na medida em que desmascara a presença do narrador e expõe a sua condição paradoxal a fim de representar na literatura a nova ordem social. No romance moderno, a objetividade do narrador não se confunde mais com imparcialidade. Novamente, para Schwarz:

Por um paradoxo compreensível, a crise dos significados comuns concorreu para a objetividade *sui generis* da forma moderna. Para enfrentar o primado da desinteligência social, horizonte epistemológico novo, que dificultava o papel do narrador e lhe tornava problemática a desenvoltura opinativa, os romances mais conseqüentes trataram de inventar soluções técnicas a que não se pudesse objetar imparcialidade. (SCHWARZ, 2000, p. 179)

Por outro lado, certamente o tom escarinho e sofisticado deste narrador não se aplica a Paulo Honório. A diferença entre o herói machadiano e o de *SB* é de origem. O primeiro é um representante da alta sociedade, fala – narra – e comporta-se como tal, e o segundo vive uma situação ambígua de classe, compartilhada por outros protagonistas de Graciliano Ramos. Paulo Honório, que teve uma origem miserável, força sua inserção na poderosa classe dos proprietários rurais, mas da mesma forma não se identifica com esta classe, apesar do narrador trabalhar para que nem o leitor nem as personagens questionem seu poder. Ao contrário de Bentinho, Paulo Honório não é volúvel. Seu comportamento corresponde a um momento histórico diferente do contexto de *Dom Casmurro*, quando o conflito modernizador evolui e atinge parâmetros ainda mais complexos na América Latina. Como já dissemos, ele sofre uma mudança, uma evolução que é acompanhada pelos procedimentos estéticos. Por outro lado, ele continua o mesmo, a cisão deste narrador é, simultaneamente, efetiva e aparente: “Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige.” (RAMOS, 1995, p. 188)

A conduta de Bentinho é enganosa tanto em relação ao leitor quanto às personagens. Durante a leitura de *Dom Casmurro* o protagonista mente sistematicamente. Ele mente inclusive à ‘Deus’, a quem faz uma série de promessas em criança, as quais pagaria com orações. Estas orações vão se acumulando, chegam aos milhares, sem que Bentinho as cumpra. Ele mente à mãe que deseja ser padre, ao padre, ao tio, à tia, à Capitu. Mentir, para Bentinho, é natural. Ele mente também ao leitor. Na primeira cena do romance, o herói viaja em um bonde quando um homem lhe pede que ouça seus versos:

Sucedeu, porém, que como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.

- Continue, disse eu acordando.

- Já acabei, murmurou ele.

- São muito bonitos. (1999, p. 13)

O narrador mente uma vez ao leitor e duas ao aspirante a poeta. Ele mente ao homem que lhe recita versos, primeiro ao dizer que não dormia, segundo ao dizer que os versos são bonitos, pois não os ouvira. E mente ao leitor, que apenas havia fechado os olhos ‘três ou quatro vezes’, para logo em seguida dizer que acordou apenas quando o homem interrompeu a citação, aborrecido.

Esta conduta duplamente mentirosa da personagem, situada na abertura do romance, é bastante significativa, confirma a dissimulação evidente deste narrador. Os exemplos não faltariam, basta assinalar apenas este trecho de *Dom Casmurro*: “Capitu teve um risinho descorado e incrédulo, e com a taquara escreveu uma palavra no chão; inclinei-me e li: *mentiroso*.” (ASSIS, 1999, p. 73; itálicos do autor)

A incredibilidade do narrador de *Dom Casmurro* atua contra a idéia já controversa de adultério no romance. Corrobora esta leitura o fato de que Bentinho não oferece chance de defesa à Capitu. Neste ponto Paulo Honório é bem mais sincero do que o narrador machadiano. Paulo Honório acusa a esposa no passado, como eu-narrado, e a defende no presente, como eu-narrador. Por isso o adultério não é uma possibilidade em *SB*, ao contrário do que ocorre em *Dom Casmurro*. Certamente, Paulo Honório só defende a mulher quando ela já morreu, e ele já havia adiantado ao leitor que ‘lhe perdoaria os defeitos’ depois de morta. Contudo, nem isso concede à esposa o narrador de *Dom Casmurro*.

Paulo Honório sempre concede a palavra a Madalena, através do discurso reportado, como na cena da capela, já citada. Bentinho, em oposição, desde o começo da narrativa, se dedica a minar a imagem que o leitor fará de Capitu, sempre assinalando a facilidade com que ela se livra de situações comprometedoras, seus famosos olhos de cigana oblíqua e dissimulada e sua forte determinação em conseguir seus intentos. O fragmento a seguir exemplifica este comportamento. Nele, o narrador dirige-se ao leitor,

empregando a função fática, preparando o seu espírito para futuras acusações contra Capitu: “Como vês, Capitu, aos quatorze, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois.” (ASSIS, 1999, p 38.) Apenas por uma vez, segundo nos consta, o narrador revela o caráter de Capitu: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem.” (ASSIS, 1999, p. 52)

Pelo que revela o próprio Bentinho, foi ele quem traiu Escobar e Capitu. O narrador relata que, na véspera da morte do amigo, havia flertado – ou correspondido ao flerte – de Sancha, esposa de Escobar. Só depois da morte dele, quando teria flagrado Capitu deitar um olhar que considerou apaixonado ao defunto, começou a suspeitar da esposa. Por uma nova inversão de papéis, o herói passou a considerar a traição da esposa como certa, e que Escobar era o pai de Ezequiel.

Mas as analogias entre os romances de Machado e de Graciliano ainda podem prosseguir. Brás Cubas, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como Paulo Honório, começa o romance relatando seu método e francamente se aproximando do leitor:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método. (ASSIS, 1999, p. 17)

Os três narradores, enfim, selecionam os fatos a serem relatados e se dirigem ao leitor com uma intimidade forjada e, no caso de Brás, cínica. É o que se nota no fragmento seguinte:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo é sempre tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito do livro és tu, leitor. (ASSIS, 1999, p. 17)

2. 6. Incredibilidade do narrador de *SB*

Em relação às personagens, a atitude de aliciamento por parte da personagem Paulo Honório é evidente. No entanto, o narrador usará de expedientes comparáveis para conquistar e persuadir também o leitor de *SB*, o que tencionamos demonstrar com exemplos mais precisos. O protagonista simula que conta a verdade ao leitor. Principalmente nos últimos capítulos, o seu relato é confessional. Contudo, ele distorce, oculta ou forja certos dados, de acordo com seu plano persuasivo ou luciférico. As evidências desse comportamento manipulador e autoritário estão disseminadas por todo texto, desde os capítulos iniciais, em que o eu-narrador se passa pelo eu-narrado.

O fragmento seguinte é referente ao capítulo XIII. Nele o narrador relata uma conversa que teve com D. Glória, tia de Madalena. Este trecho confirma a atitude de seleção e condução empreendida pelo narrador. Sua sinceridade, contraditoriamente, está em admitir que não revele a verdade, ou que seleciona “as verdades” que deseja contar. É o que demonstra o levantamento dos verbos usados: “julgo”, “suprimi”, “modifiquei”, “cortei”, “extraio”. Note-se que ele se refere a um diálogo transcrito pelo narrador. Mesmo o discurso reportado, segundo Genette (1972) o modo mais mimético do discurso, é manipulado pelo narrador. É o que afirma Paulo Honório, em focalização externa:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e extenso (...) cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por D. Glória. (RAMOS, 1995: 77)

Como ele mesmo admite no trecho, também a contenda com Costa Brito não se deu como ele contou. Na primeira versão de Paulo Honório, ele desentende-se com o jornalista, “o mocinho do rubi”, porque decide não pagá-lo mais pelos elogios que este

lhe fazia no jornal. O jornalista começa então a lhe fazer ameaças e, quando percebe ser vão, passa a escrever no jornal, ao que parece, sobre as falcatruas de Paulo Honório. O narrador relata que vai até a cidade acertar suas contas com Costa Brito e descreve a cena em que o teria surrado. Primeiro afirma que lhe deu umas quatro ou cinco chicotadas. Mais adiante, para o padre Silvério, diz que apenas o insultou. No entanto, o que corre na cidade, segundo o padre, é que Paulo Honório o apunhalou. O narrador não comenta mais o assunto, mas reconhece que a disputa não se deu exatamente como disse “– É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço.” (RAMOS, 1995, p. 77) O leitor se lembra, no entanto, que Paulo Honório na ocasião foi preso, gastando seiscentos mil-réis com um advogado para livrá-lo da cadeia e que ao início do romance ele afirma, sem nenhuma ênfase, que Costa Brito está morto: “já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambugem.” (1995, p. 5)

Por outro lado, Paulo Honório descreveu neste trecho o método realista, que consiste na seleção dos dados narrativos a serem privilegiados. No entanto, ao contrário do que ocorre em *SB*, o princípio da verossimilhança do método realista é avesso a incongruências e discordâncias que podemos observar ao cotejar os discursos do narrador. De acordo com nossa leitura, essas evidências de manipulação dos fatos ficcionais apontam para uma intenção implícita de desautorização do discurso do narrador e da personagem Paulo Honório, como também no caso de Bentinho.

Prova da má fé do narrador de *SB* é ainda a sonegação de certas informações. Paulo Honório afirma não se lembrar de nada da sua infância, ele mal a menciona. Não sabe quem são seus pais, nem em quais condições foi abandonado por eles. Não compartilha com o leitor suas experiências e impressões de criança, como guia de cego e vendedor de doces. Também não cogita ser pai de algum dos quatro filhos de Rosa, esposa de Marciano, com a qual mantém um relacionamento. Não nos diz qual é o nome de seu filho, o ‘menino’ – não seria mais natural chamá-lo pelo nome? Ele não revela também como conheceu Casimiro Lopes, nem a origem de tamanha dedicação do jagunço. Sabemos apenas que ele já o acompanhava desde sua desavença com Dr. Sampaio, logo que saiu da cadeia. Tais vácuos na narrativa ocorrem de duas formas: pela restrição total de certas informações e pelo uso do sumário narrativo, que suprime

o encadeamento causal das ações, levando o leitor a preenchê-los para a compreensão da obra e da personagem. A certa altura, quando Madalena acusa Paulo Honório de assassinato, ele declara: “Assassino! Que sabia ela da minha vida? Nunca lhe fiz confidências. Cada qual tem os seus segredos. Seria interessante se andássemos dizendo tudo uns aos outros. Cada um tem seus achaques.” (RAMOS, 1995, p. 143)

Nos dois primeiros capítulos de *SB* a conduta intrusa do narrador é evidente. Estes capítulos foram negligenciados pela crítica contemporânea ao lançamento do romance (BAPTISTA, 2005). Os críticos teriam caído na armadilha do narrador que, ao começo do terceiro capítulo, afirma considerá-los “perdidos”, ainda que não os tenha subtraído ao romance. No entanto, este segmento é matéria de investigação de outra parte da crítica mais recente, como Lafetá (1995) e Baptista (2005), que levantou as implicações da suposta desconsideração de tais capítulos pelo eu-narrador.

Segundo nossa percepção, exposta na seção anterior, neles o eu-narrador se faz passar pelo eu-narrado ao exibir predicativos próprios da personagem. Porém o narrador trai-se neste disfarce de personagem por uma série de índices narrativos, “prolepses” (GENETTE, 1972), projeções de fatos que ocorrerão no futuro, em relação ao eu-narrado, e “analepses” (GENETTE, 1972), antecipações de fatos que ocorreram no passado, em relação ao eu-narrador. Entre eles, ou acima deles, está o enigmático e significativo pio da coruja.

De acordo com Baptista, os dois primeiros capítulos de *SB* constituem um “prefácio dissimulado, que apresenta um livro já escrito como se estivesse ainda por escrever” (2005, p. 151). Segundo o autor, eles compõem uma introdução que “conta a impossibilidade de Paulo Honório contar a história que tenciona contar.” (BAPTISTA, 2005, p. 150). Para Batista existe, portanto, um duplo começo em *SB*. Mas no início do terceiro capítulo o tema da feitura do livro ainda estende-se, agora no presente. Só então Paulo Honório teria iniciado a narração da ‘história’ (GENETTE, 1972), que coincide no romance com as suas memórias e com o enunciado.

São três, portanto, as iniciativas de escrever o romance: na primeira tentativa Paulo Honório pretende compô-lo com a ajuda de colaboradores, na segunda conta apenas com Gondim – quando não o escreveria propriamente, mas ‘poria seu nome na capa’ – e na terceira decide escrevê-lo sozinho, afirmando que neste caso usará um

pseudônimo. Como notou Baptista (2005), Paulo Honório dispõe-se a ‘pôr o seu nome na capa’ no caso de não ser ele o redator. Mas, como não conta mais com a ajuda de Gondim, pretende se valer de um pseudônimo, pois revelará fatos ‘que não diria cara a cara a ninguém’. Esta proposição do narrador põe em xeque o estatuto do autor. Ao dizer que publicará o romance com pseudônimo, o narrador levanta a possibilidade enganosa de Graciliano ser este pseudônimo. Em qualquer destas situações, segundo Baptista, a “assinatura produz, por si só, um *suplemento de ficção* que afeta irremediavelmente toda narrativa.” (2005, p. 153, itálicos do autor)

João Luiz Lafetá (1995), em posfácio a *SB*, fez uma substancial análise do romance, a partir de sua paráfrase. Nesta análise o autor considera com maior ênfase os capítulos iniciais. De acordo com a sua leitura, no primeiro capítulo do livro, resumido em três páginas, o narrador em primeira pessoa condensa uma grande quantidade de informações, relatadas ao leitor com grande dinamismo – “Energia, é o que ressuma destas páginas.” (p. 194). Para Lafetá o que mais chama a atenção neste capítulo é a figura do narrador que, apesar de não se apresentar, imprime à narrativa sua personalidade forte e dominadora, que centraliza todas as ações e faz todas as outras personagens parecerem títeres em suas mãos. Também nos deteremos principalmente nos primeiros capítulos com o propósito de relevar a questão da credibilidade do narrador de *SB*.

Nos capítulos iniciais, que formam o primeiro núcleo do romance *SB* – a necessidade de Paulo Honório compor um livro –, o leitor encontra várias pistas que pode seguir tanto para interpretação da personalidade do herói quanto da obra de Graciliano. Nestes capítulos Paulo Honório não apenas exhibe seu temperamento autoritário e demonstra o seu método de trabalho como, nas entrelinhas de seu relato, o leitor mais atento notará desvios e atalhos que evidenciam a estratégia de um narrador manipulador e dissimulado. Nos dois primeiros capítulos, o narrador sugere algumas diretrizes analíticas do romance. Infere-se que algumas das pistas mais evidentes colocadas pelo narrador são falsas, e outras, estrategicamente colocadas em segundo plano, são verdadeiras. A seleção das válidas e a comprovação delas será o mote desta parte de nossa análise.

Nestes capítulos, apesar de conhecer o rumo que tomou sua vida, Paulo Honório narrador se passa pela personagem, ou seja, ainda que a narração esteja no

tempo da enunciação, quando o caos já caiu sobre São Bernardo, o narrador dissimula sua condição de fracasso por trás de uma prosa direta e objetiva que se identifica com as ações do herói narrado. É certo que o narrador não deve adiantar dados futuros ao leitor sob pena de comprometer a narrativa. Entretanto, para nós o fato de os dois primeiros capítulos serem narrados no tempo da enunciação tem a função de assinalar a continuidade/ descontinuidade entre Paulo Honório Fomentador e Paulo Honório Amador. Continuidade, visto que o herói ainda busca o tempo moderno, como demonstra sua intenção de escrever um romance; descontinuidade porque ele já perdeu o trem da modernização, como ressalta o pio da coruja. Salvo certos índices que discriminaremos, a ‘atual’ situação da personagem só será revelada ao passo em que o narrador chegar aos eventos que desencadearam a sua derrocada financeira e afetiva, do capítulo XIX em diante. Somente neste ponto, a esfera da história da personagem coincide com a esfera do discurso do narrador.

Ele enceta assim a narrativa: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.” (RAMOS, 1995, p. 5). O tom direto do narrador, que na primeira oração apresenta sua metodologia, faz supor acertadamente que a personagem não tem intimidade com as letras. Não faz parte do estatuto do narrador tradicional explicitar seu processo de trabalho, sob pena de perder a colaboração do leitor no jogo ficcional.

Mas a leitura da mesma frase inicial de *SB* denotaria que a personagem-narrador Paulo Honório é leitor da obra *O capital*. Nela, Karl Marx especifica o mecanismo de seleção social do trabalho no capitalismo moderno. Segundo Marx, visando uma maior produtividade, no sistema capitalista de mercado cada trabalhador opera como parte de um trabalhador coletivo; este sistema é chamado de *fordismo*. Contudo, a pista é apenas em parte verdadeira. Quando Paulo Honório decide construir o livro através deste sistema, não é porque ele mesmo o reconheça como tal, entretanto porque é ele um pequeno, mas experiente capitalista, que sabe extrair o máximo de seus subordinados em benefício próprio. Porém, as despistas não tardam a aparecer. É o que se observa a partir do fragmento abaixo, de grande concentração e coesão, com focalização externa e discurso narrativizado:

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em sua contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvério ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para composição literária Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (RAMOS, 1995, p. 5)

No segundo parágrafo cinco personagens são introduzidas pelo narrador, seguidas pelas suas funções na composição do livro. O leitor, atônito por tantas informações, mal se lembrará das personagens ao final da leitura do parágrafo. Esta lista sem sentido aparente é uma despista do narrador. Contrastando com o primeiro parágrafo, curto, sem rodeios, no segundo o narrador indica nome, sobrenome, profissão, bem como as funções de seus colaboradores na composição do livro. O leitor espontaneamente deriva noções equivocadas desta introdução: que Paulo Honório é um ‘escritor’ dado a convenções anacrônicas de literatura, como as citações latinas de moral; que a personagem desfruta de uma intensa vida social e que dispõe de vários amigos nesta convivência; finalmente que o romance versaria sobre economia rural. O leitor saberá em breve, no entanto, que Paulo Honório tem grande antipatia por qualquer tipo de academicismo, que foi abandonado por quase todos os amigos e que o mote central do romance é o seu drama amoroso.

Mais adiante as pistas verdadeiras reaparecem: “Estive uma semana bastante animado, em conferência com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido” (RAMOS, 1995, p. 5). De fato, como fica claro, para Paulo Honório o mundo todo, inclusive a literatura, é mercadoria. Entretanto, é falso que ele escreva o livro por uma intenção comercial. Se Paulo Honório compreende tudo em termos quantitativos, alienando a qualidade sensível dos objetos e das pessoas, ele escreve suas memórias para “encontrar o sentido de sua vida” (LAFETÁ, 1995), como comprova a leitura do capítulo XIX e do último, que são a continuidade deste tempo da narrativa, ou da enunciação.

Surgem outras pistas verdadeiras, discretas: “João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem.” (RAMOS, 1995, p. 5) Neste trecho, duas intenções podem ser depreendidas: o narrador não aspira, afinal, valer-se de um estilo literário para escrever o romance; em segundo lugar – o que mais nos interessa aqui – que o narrador pretende acercar-se do leitor, fazê-lo seu aliado: “Calculem”, ele diz, para forçar certa intimidade com o leitor e demonstrar o disparate da intenção de João Nogueira. Este tipo de função do narrador, a fática, será utilizada pelo narrador inúmeras vezes durante a narrativa. Esta função do narrador, chamada por Genette (1972) de “comunicativa” visa testar o canal de comunicação a fim de observar se está sendo entendido pelo receptor. Ao desempenhar esta função o narrador quebra a linearidade da comunicação e desvia a atenção do leitor para o ato enunciativo. O uso desta função pelo narrador tem precedência, como vimos, em narradores autodiegéticos como o Bentinho, de *Dom Casmurro*, e Brás, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

No próximo parágrafo outra informação importante: “Padre Silvério recebeu-me friamente. Depois da revolução de Outubro, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos.” (RAMOS, 1995, p. 6) Padre Silvério desconsiderou Paulo Honório como amigo desde que ele não aderiu à Revolução. Realmente, o herói não apenas não é a favor de práticas revolucionárias, como é um autêntico capitalista e, portanto, não seria a favor do socialismo, como previa a revolução. A pista mais importante aqui é a alusão à Revolução de 30, um indício concreto, ainda que tão discreto, do viés histórico do romance, colocado estrategicamente em segundo plano.

Com o fracasso da primeira tentativa, Paulo Honório decide produzir o livro apenas com a ajuda de Azevedo Gondim. O método também não funciona porque, se o herói não gosta da prosa enviesada de João Nogueira, desgosta da mesma forma da língua proposta por Gondim. Azevedo Gondim não atende mais à expectativa reificadora de Paulo Honório – esta é uma pista verdadeira. A esta altura da vida, Paulo Honório não tem mais a ascendência de que dispunha sobre as personagens, ou como eu-narrado, embora aparente manter o domínio sobre elas neste prefácio.

Paulo Honório reage: “Vá para o inferno, Gondim. Você acanhalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma! Azevedo

Gondim (...) replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.” (RAMOS, 1995, p. 7) A prerrogativa de ‘escrever como se fala’ será norteadora da linguagem romanesca e da intenção do narrador até o final. Paulo Honório concorda com a introdução da oralidade na literatura, do que é prova o próprio romance *SB*. Esta é, afinal, uma questão cara à própria literatura ocidental e que por extensão reflete-se na personagem e na obra.

De forma muito discreta e esporádica, surgem os empregados da fazenda São Bernardo no discurso do eu-narrador. Como parte da ambientação ou da paisagem aparece Maria das Dores, que traz o conhaque para Gondim; Casimiro Lopes que, com outros três homens, conserta a cerca que o vizinho voltou a derrubar depois da revolução; Marciano, que conduz ao estábulo o touro limosino; a velha Margarida, que vem vindo contornando o açude, “curvada em duas”. À exceção de mãe Margarida, todos estão em seus afazeres cotidianos na fazenda, representações próprias do imitativo baixo: pessoas comuns em ações corriqueiras.

Ao contrário da apresentação “formal” dos colaboradores de Paulo Honório no início da narrativa, a colocação das personagens em meio à paisagem, durante a ação, encerra, a nosso ver, duas funções. Por um lado, diz respeito aos procedimentos do romance moderno, segundo os quais o espaço deve ser “narrado”, ou seja, a descrição de paisagens ou ambientes devem ser subordinados à ação, em oposição ao romance tradicional, ou o realista em que o tempo estaciona, permanece como que suspenso, durante a descrição. Como já dissemos, a opção entre narrar ou descrever, segundo Lukács (1968), corresponde à diferença entre participar ou observar a realidade. Segundo ele, “a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (p. 66). Para o autor, se a descrição não revela algo sobre a personagem, sua posição na luta social, nem mesmo as aventuras mais extraordinárias suscitariam interesse, porque qualquer ação contém implícita nela a *práxis* humana como um todo. Por outro lado, esta apresentação sumária das personagens em seus afazeres, demonstra a perspectiva reificadora do protagonista. Paulo Honório as vê como partes de sua propriedade, tais como o touro limosino, a maquinaria do descaroador, o paiol.

Neste ponto uma coruja pia e este é o sinal para que o narrador se lembre de Madalena. Entretanto ele não informa de quem se trata. O leitor, se atento, perceberá aí o ponto frágil de Paulo Honório. O pio da coruja constitui uma analepse, em relação ao

eu-narrador, e uma prolepse, em relação ao eu-narrado. Ele indicia que alguma coisa atormenta o protagonista: “Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena.” (RAMOS, 1995, p. 7) Este pequeno sinal, deixa entrever a tragédia que assomará Paulo Honório e desvela sua condição ambígua, entre confiante e atônito pelas lembranças do passado.

No segundo capítulo, o narrador continua a descrever o seu método de trabalho, e confirma algumas pistas verdadeiras levantadas no primeiro. Ele ressalta que não pretende mais escrever visando o lucro – “sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta” (RAMOS, 1995, p. 8). Ele desistira de escrever o livro, malgrado o método proposto de divisão do trabalho. Mas, quando ouve novamente o pio da coruja, resolve escrevê-lo ele mesmo. Não é sem motivo que o narrador menciona a ave. Sinal de ‘mau agouro’, segundo a sabedoria popular, neste contexto o pio da coruja é uma metonímia da destruição dos velhos modos de produção que Paulo Honório descartou e que o assombram; eles são vigentes e obsoletos ao mesmo tempo, como o pio da coruja é, simultaneamente, presente e passado. Este chamado adverte que também Paulo Honório compartilha de sua condição, ele está fora do Mundo Moderno, mas não pode mais voltar ao Mundo Arcaico que deixou. Neste sentido, o lamento da coruja é um índice metonímico da sua própria reificação. Este índice acompanha Paulo Honório por todo o romance, pressagiando o caos e a solidão que não tardarão para o eu-narrado e são presentes para o eu-narrador.

Mais adiante Paulo Honório revela pela primeira vez a conduta censora que assumirá como narrador: “Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me parecem acessórias e dispensáveis” (RAMOS, 1995, p. 8). E ratifica a sua rejeição à língua literária: “não alcancei a ciência de João Nogueira nem as tolices do Gondim. As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem.” (RAMOS, 1995, p. 9). Falsa (muito falsa) é a indiferença que o narrador afeta em relação ao leitor. “Se não quiserem, pouco se perde” (RAMOS, 1995, p. 9) – ele completa. Esta indiferença simulada novamente remete aos narradores autodiegéticos machadianos.

Quase ao final do segundo capítulo, uma criança é aludida discretamente. Mas em um contexto com tantas informações seria impossível notá-la, e esta parece ser a intenção do narrador-autor: o pequeno chora – e não sabemos de quem se trata. Em

seguida, Paulo Honório volta à questão literária. Afirma que a “papelada de Madalena tinha préstimo”. Segundo o narrador a literatura não lhe interessa, a ele só importa o seu ofício de fazendeiro. Então, porque Paulo Honório resolve escrever um livro de memórias? Várias vezes o narrador levantará a questão da utilidade da literatura, que declara nula. Esta é uma questão fundamental na obra de Graciliano, a qual toda ela busca responder, evidente no fato de todos seus narradores-protagonistas serem aspirantes a escritores.

O único que obtém sucesso, entretanto, é o rude e semiletrado Paulo Honório, que aprendeu a ler adulto, na cadeia. Ele seria incapaz de escrever um romance. Por um lado, ao conferir esta capacidade ao narrador de *SB*, Graciliano criou um artifício de ficcionalização da oralidade. De acordo com Bastos (2005), ao garantir um *locus* de enunciação para voz popular, Graciliano antecipa uma característica que marcará obras da próxima geração regionalista, o que mais uma vez confirma a continuidade entre o regionalismo crítico do autor e o super-regionalismo. Por outro lado, esta nos parece ser também uma pista importante na interpretação da obra como um todo de Graciliano. O fato de uma personagem como Paulo Honório, para quem a literatura não tem função, escrever um romance, dramatiza a situação contraditória do escritor latino-americano, refém de um sistema contra o qual reage necessariamente, por força da literatura, mas com o qual não deixa de cooperar como produtor de bens. Um narrador que passa todo o relato criticando a literatura é uma solução imaginária que representa a crise do romance e da própria literatura: “- Então, para que se escreve?” Paulo Honório pergunta ao leitor; ao que ele mesmo responde: “- Sei lá.” (RAMOS, 1995, p. 10)

No terceiro capítulo começa a narrativa propriamente dita da vida do herói, ou da história, quando ele se apresenta ao leitor. Estamos pela primeira vez no tempo presente da enunciação. Este início do capítulo III, por um lado, integra o núcleo da composição do livro, junto aos dois primeiros capítulos, narrados no passado próximo e, por outro, precede a introjeção gradual da personagem, que se acerbará nos demais capítulos narrados no presente XIX e XXXVI. Nestes capítulos a subjetivação dos paradigmas ficcionais – tempo, espaço, linguagem, narrador – receberá acentos cada vez mais assinalados. A partir do terceiro parágrafo Paulo Honório passa a relatar sua vida até aquele momento. No centro da narrativa agora está o eu-narrado do enunciado. O narrador relata sua vida pregressa, desde criança como se distanciado dos fatos

narrados, ou seja, como um narrador em relação a uma personagem – um narrador heterodiegético.

Como já demonstramos na seção anterior, o primeiro segmento temporal do enunciado abrange cerca de quarenta anos, e é relatado brevemente pelo narrador. Nele o narrador menciona a sua infância pobre e de exploração, declara não saber quem são seus pais, nem sua idade, nem se lembra da sua meninice, a não ser pela velha Margarida, que agora sabemos que o criou, e antes dela um cego. Adulto, Paulo Honório narra rapidamente a sua ligação com Germana, por quem fere João Fagundes. Este fato, de grande relevância no contexto do romance é relatado sumariamente pelo narrador. Neste ponto de sua vida, Paulo Honório quebra a lei fundamental, que determinaria seu destino para sempre. Em decorrência, Paulo Honório é preso. Solto, Paulo Honório relata sua vida em busca do capital, detendo-se um pouco mais – uma página – no episódio do Dr. Sampaio. Por fim, resolve estabelecer-se onde nasceu e possuir a fazenda São Bernardo, onde já havia trabalhado. Toda esta trajetória de Paulo Honório, que nos diria muito acerca da personagem, é relatada em forma de “sumário narrativo” que designa toda forma de resumo de um lapso temporal da narrativa. Este procedimento do narrador revela uma seleção restritiva dos fatos do passado. O narrador decide quais episódios serão participados ou não ao leitor, em sua suposta irrelevância.

No trecho abaixo, Paulo Honório condensa em um único parágrafo uma série numerosa de eventos da sua juventude. Apesar da extrema redução a que chega o narrador, Paulo Honório não deixa de inserir dados cronológicos e, em detalhe, o tempo em que ficou na cadeia, sem dissertar sobre o que se passou durante este tempo:

Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. Aí pratiquei meu primeiro ato digno de referência. Numa sentinela, que acabou em fundunço, abrequei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou se mijando de gosto. Depois botou os quarto de banda e enxeriu-se com João Fagundes, um que mudou de nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então o

delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó-de-boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura na bíblia de Joaquim Sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes. (RAMMOS, 1972, p.12)

Como vimos anteriormente, o único fato que o narrador põe em relevo é a sua desavença com o Dr. Sampaio. Este evento é relato por Paulo Honório com um mínimo de pormenorização. Com ele o narrador pretendia exemplificar a sua vida depois que saiu da cadeia, já em busca do capital. Dr. Sampaio foi um dos seus primeiros exploradores e também uma das suas primeiras vítimas. Este episódio tem a função de justificar as ações posteriores de Paulo Honório. O caso é que Dr. Sampaio lhe comprou uma boiada e não pagou. Diante da negativa do coronel em quitar sua dívida, Paulo Honório dá início aos seus ‘negócios’. Com a ajuda de alguns homens, entre ele Casimiro Lopes, embrenha-se na mata e, à custa de tortura, consegue receber o que lhe era devido.

O passado mais próximo constitui a matéria propriamente do romance, maior parte da narrativa, em que se concentram as ações do protagonista fomentador, ou reificador, em resposta aos objetivos que ele perseguirá e concretizará, como a posse de São Bernardo, a modernização empreendida na fazenda, o assassinato de Mendonça e o casamento com Madalena.

Nesta parte do romance, ao contrário da anterior, em que um longo intervalo temporal é narrado com extrema concentração, fazendo uso agora da técnica de “cena” (GENETTE, 1972). O narrador relata detidamente os cinco anos entre o casamento com Madalena e o tempo presente da enunciação, quando reencontramos Paulo Honório abandonado por todos, já no capítulo XIX. A consideração diferenciada desta seqüência em relação à vida pregressa da personagem demonstra que constitui o mote principal do romance e a matéria privilegiada pelo narrador, mais uma evidência da manipulação da narrativa pelo narrador-autor.

Depois de conseguir algum capital, Paulo Honório volta-se para o seu maior objetivo até então: a posse de São Bernardo, fazenda onde trabalhou no eito e que foi herdada pelo filho de seu antigo patrão, Salustiano Padilha. O herói torna-se amigo do

herdeiro Luís Padilha. O bacharel se tornará uma das vítimas preferenciais de Paulo Honório. O fato é que gratuitamente Paulo Honório nunca gostou de Luís Padilha. Ele parece vingar-se nele o que sofreu nas mãos de seu pai, como empregado na fazenda São Bernardo. Segundo uma leitura um pouco mais profunda, Paulo Honório vingava-se ali não propriamente do velho Padilha, mas das antigas oligarquias rurais com as quais conviveu quando jovem e que detinham o poder junto à classe trabalhadora rural da qual fazia parte. O diálogo abaixo confirma o tipo de manipulação que ele empreendia junto a Padilha. Contudo, o narrador revela ao leitor as suas verdadeiras intenções. Sua atitude envolvente, que leva as personagens a agirem segundo seu interesse é bastante recorrente no romance e para nós conduz a uma personagem antológica da literatura ocidental, o Mefisto, de *Dr. Fausto*, de Goethe, dotado de um discurso aliciador e convincente.

Travei amizade com ele e em dois meses emprestei-lhe dois contos de réis, que ele sapecou depressa na orelha da sota (...) vi estas maluqueiras bastante satisfeito, e quando um dia, de novo quebrado, ele me veio convidar para um São João na fazenda, afrouxei mais quinhentos mil-réis. Ao ver a letra, fingi desprendimento:

- Para que isso? Entre nós... formalidades.
- Mas guardei o papel. (RAMOS, 1985, p. 15)

Já experiente a esta altura, Paulo Honório vê na insensatez do acadêmico beberão e farrista a chance de adquirir sua fazenda. Como declara em discurso transposto, a sua intenção é enganá-lo. O diálogo seguinte marca o auge da ascensão de Paulo Honório e o início da derrocada de Luís Padilha. Nesta fase Paulo Honório mostra-se cordial e amigo. O narrador, a certa altura do diálogo, dirige-se ao leitor em discurso transposto e lhe expõe suas verdadeiros intentos. Mentindo para Padilha e dirigindo-se ao leitor, o narrador faz tanto de um quanto o outro seu aliado, a uma só vez:

- Seu Paulo Honório, venho consultá-lo. O senhor, homem prático...
- Às ordens.

- Creio que já lhe disse que resolvi cultivar a fazenda.
 - Mais ou menos.
 - Resolvi. Aquilo como está não convém. Produz bastante, mas poderá produzir muito mais. Com arados... O senhor não acha? Tenho pensado numa plantação de mandioca e numa fábrica de farinha, moderna. Que diz?
- Burrice. Estragar terra tão fértil plantando mandioca!
- É bom. (RAMOS, 1995, p. 16)

Paulo Honório segue o seu plano para possuir São Bernardo, sempre contando com a ingenuidade e incompetência de Luis Padilha como proprietário rural. Primeiro sugere ao herdeiro desenvolver alguma cultura na fazenda. Convencido disso, Padilha precisa de uma alta soma, que Paulo Honório só lhe empresta pela hipoteca da propriedade, não sem antes afirmar que fazia um mau negócio, já que S. Bernardo era “uma pinóia” (RAMOS, 1995, p. 22). Firmada a transação, Paulo Honório espera todas as letras vencerem para tomar-lhe a fazenda. Sua atitude com Luiz Padilha muda radicalmente a partir daí. Paulo Honório, o eu-narrado em sua versão reificadora vem á tona. Mefisto se apresenta:

- Isso não são maneiras, Padilha. Olhe que as letras se venceram.
- Mas se não tenho! Hei de furta? Não posso, está acabado.
- Acabado o quê, meu sem-vergonha! Agora é que vai começar. Tomo-lhe tudo, seu cachorro, deixo-o de camisa e ceroula. (RAMOS, 1995, p. 22)

O diálogo, apontado por Candido (1978, p. 104) como uma das armas de combate de Paulo Honório, é um dos procedimentos de ação da personagem: primeiro Paulo Honório finge-se amigo de suas vítimas e, para tanto, faz uso de uma linguagem direta, objetiva, no entanto, convidativa, persuasiva, o que denota confiabilidade. A língua, código mágico de comunicação presta-se a estes fins. Mas quando o herói não precisa mais dissimular as suas reais motivações, como no fragmento acima, a linguagem adquire a brutalidade da personagem que agora se mostra sem máscaras diante do ‘outro’.

Pérola dentre as práticas de dissimulação de Paulo Honório é o diálogo a seguir, verdadeiro duelo travado entre o herói e Mendonça, dois homens perigosos e cínicos, experimentados na arte de combater sem se expor. O colóquio abaixo comprova a concorrência entre as personagens, entre dois proprietários versados nos códigos de conduta do sertão. Paulo Honório significa, neste contexto, práticas atualizadas de corrupção e de violência em relação ao antigo proprietário, já em defasagem:

- O senhor andou mal adquirindo a propriedade sem me consultar, gritou Mendonça do outro lado da cerca.

- Por quê? O antigo proprietário não era maior? (...)

Ponderei ao venho Mendonça que ele já tinha encolhido muito as terras de S. Bernardo. Pedi-lhe que mostrasse os papéis. Não sendo possível acordo, era melhor vir o advogado e vir o agrimensor.

- Ótimo! Arranjava-se com os tabeliães e metia-me no bolso. Mas eu não vou nisso. Derruba-se a cerca.

(...) Eu tinha o coração aos baques e avaliava as conseqüências daquela falsidade toda. (RAMOS, 1995, p. 25)

No diálogo é possível depreender três fases da disputa entre os dois coronéis. Na primeira há o enfrentamento. Ao mexer nos limites entre as duas fazendas e ironizar a sua pergunta, Paulo Honório desafiou Mendonça, homem que até então não encontrara um opositor a sua altura. Diante da afronta, o coronel logo reage, com o respaldo de seus capangas, reafirmando que retornaria a cerca para onde estava. Paulo Honório, por sua vez, também ostenta um séquito de aliados. No meio do diálogo, o narrador dirige-se diretamente ao leitor, desempenhando mais uma vez a função fática: “- Ótimo! Arranjava-se com os tabeliães e metia-me no bolso. Mas eu não vou nisso. Derruba-se a cerca.” Casimiro avança um passo em direção a Mendonça, como para indicar que estava pronto para um embate mais violento, gesto que tanto seu patrão quanto Mendonça entenderam. Paulo Honório intercede o movimento de Casimiro, tocando-lhe o ombro.

No segundo momento, de análise da situação por parte dos vizinhos, os fazendeiros percebem o risco iminente daquela disputa. A partir daí abrandam o

discurso e passam a dissimular simpatia, cada um oferecendo ao outro alguma vantagem: Mendonça daria alguns cedros a Paulo Honório, ele, em troca, lhe oferecia novilhas zebus. No entendimento de Paulo Honório, tanto um quanto o outro disfarçava a sua apreensão diante de uma circunstância que poderia ter um desenlace trágico. Por fim, a contenda restringe-se totalmente à dissimulação das reais intenções dos coronéis através da linguagem, que o narrador descreve como “seca, em voz rápida, com sorrisos frios” (1995, p.25). A linguagem, nesta fase, encobre o nervosismo dos fazendeiros que sabem correr risco de morte. Paulo Honório admite ao leitor que tinha o coração disparado e avaliava as conseqüências de tanta falsidade.

Depois deste debate com Mendonça seguiu-se outro encontro entre os coronéis, quando Paulo Honório vai à casa do inimigo e nota a sua falta de cuidado com a fazenda. Mendonça passa a depreciá-lo ao saber da sua origem pobre. Essa conduta do coronel justifica as futuras ações de Paulo Honório. O herói nota também que Mendonça não tinha filho homem, ou seja, não deixaria herdeiros aptos a lhe enfrentar em caso de sua morte. O assassinato do coronel é relatado no capítulo seguinte. Esta seqüência sugere uma causalidade entre estes eventos, como já observamos. Mendonça é assassinado em uma emboscada, quando Paulo Honório estava na igreja.

O narrador não conta, mas deixa índices subliminares de sua efetiva participação no crime. A técnica do sumário narrativo, se não revela informações importantes, deixa entrever lacunas que o leitor preencherá pelo seu conhecimento da personagem e pela seqüência em que ocorrem as ações aparentemente sem ilações. Toda a evolução, da desconfiança de Paulo Honório de que está sendo vigiado pelos homens de Mendonça até as mortes dele e de seu capanga é relatada em quatro parágrafos. Este encadeamento coeso estabelece uma relação de causa e efeito entre os eventos.

Quando ia terminando, ouvi pisadas em redor da casa. Levantei-me e olhei pela fresta. Lá estava um tipo dando estalos com os dedos, enganando o Tubarão. Reparando julguei reconhecer o freguês carrancudo que tinha entrado na sala do Mendonça. (...)

- Gente de lá, murmurou Casimiro Lopes balançando o punho da rede.

- Com certeza./ No outro dia, sábado, matei o carneiro para os eleitores. Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso. No lugar hoje tem uma cruz com um braço de menos./ Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em São Bernardo. (1995, p. 33)

Enfim, a incredibilidade do narrador de *SB* mais uma vez ratifica o engodo do projeto modernizador em região periférica de que ele é agente entusiasmado. A prática suasória de Paulo Honório está em paralelo com o projeto modernizador. Como ele, o herói utiliza depois descarta as pessoas, quando não mais servem aos seus intentos reificadores. Mesmo sabendo que também ele será afastado quando não servir mais a este projeto, Paulo Honório persegue a Modernidade, como um sonho maravilhoso. Esta personagem encerra o espírito modernizador na América Latina, brutal, mas ingênuo e primitivo, sem chances de estabelecimento no mundo Moderno. Paulo Honório é um narrador auto-irônico, posto que o que combate, em última instância, é a sua própria sobrevivência. As palavras de Schwarz sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas* são apropriadas para refletir também sobre *SB*:

Trata-se, noutras palavras, de um livro escrito contra o seu pseudo-autor. A estrutura é a mesma de *Dom Casmurro*: a denúncia de um protótipo e pró-homem das classes dominantes é empreendida na forma perversa da auto-exposição ‘involuntária’, ou seja, da primeira pessoa do singular usada com intenção distanciada e inimiga (comumente reservada à terceira). A chave deste procedimento está na insuficiência calculada dos pontos de vista do narrador em relação aos materiais que ele mesmo apresenta. (SCHWARZ, 2000, p. 82)

A modernização da América Latina atendeu às demandas de importação dos centros capitalistas da Inglaterra, até a Primeira Guerra, e dos EUA, a partir dos anos 20. Este processo modernizador previa a manutenção de condições arcaicas de

trabalho para as populações marginalizadas latino-americanas, como a perpetuação da mão-de-obra barata, com o propósito de promover a capitalização de recursos pelas elites dirigentes das metrópoles européias e americanas. Foi, e ainda é, portanto, uma modernização parcial e descontínua, “aparente” para a maior parte da população latino-americana, e “efetiva” para as elites tanto da América Latina quanto metropolitanas, que têm com as primeiras um acordo – um pacto – pela modernidade. Paulo Honório pensava-se parte do processo modernizador, como Fausto no segundo volume, mas era apenas uma peça na engrenagem da máquina modernizadora, como também o era Fausto. Contudo, também como o herói goetheano, estava arraigado ao mundo arcaico de sua infância que seria destruído pelo seu gesto luciférico.

Conclusão

Terminada, por hora, a nossa pesquisa sobre o dilema fáustico e a cisão do narrador em *SB*, chegamos a algumas conclusões, relatadas a seguir.

O dilema fáustico é produto do conflito modernizador ocorrido em cada parte do mundo. Tal dilema ainda hoje vigora nos países da América Latina, devido ao contexto social e político característico destes países, que experimentam um interminável processo modernizador, falacioso e descontínuo, amparado pela manutenção de condições arcaicas nos modos de produção, como mão-de-obra barata e mesmo escrava, com o objetivo “escamoteado” de estender os benefícios da Modernidade apenas às elites latino-americanas e metropolitanas, e o propósito “falso” de estendê-los a todos os segmentos sociais.

Segundo nossas conclusões, a cisão do narrador de *SB* é representativa do dilema fáustico. O dilema fáustico é engendrado por meio da cisão do narrador em Fomentador, que persegue a Modernidade, e Amador, nostálgico do tempo arcaico, como Fausto. Entretanto, a cisão do herói em Goethe é efetiva e, em *SB* é, ao mesmo tempo, efetiva e aparente, como o projeto modernizador em região periférica.

A temporalidade moderna é a matéria de todas as narrativas fáusticas. Nas narrativas da Modernização européias, o tempo moderno estava no horizonte destes países. Pelo contrário, quando os países de passado colonial elaboram seus próprios projetos de modernidade (em outras palavras: projetos de nações livres e soberanas), o horizonte da modernidade já havia se apagado. De fato, o projeto modernizador europeu previa, desde o início, alguns poucos eleitos e muitos milhares de excluídos da Modernização, ainda que seu discurso implicasse, falsamente, em abranger todo mundo moderno ocidental. O Fausto de Goethe acreditava no ideal modernizador, como o próprio Goethe, porque a modernização ainda não era vigente na Alemanha do século XVII; o pacto de Fausto na obra visava este ideal possível. Já no século XX, o pacto do Fausto de Mann, o músico Adrien – para Watt uma alegoria do pacto do povo alemão com Hitler na passagem para o fascismo – leva o herói aos mesmos abismos em que precipitou o seu povo.

No caso da América Latina, o tempo moderno nunca se impõe, devido ao aspecto peculiar do conflito modernizador no continente, que não leva à superação das

condições de atraso nestes países, mas, paradoxalmente, é sustentado pelas relações arcaicas nos modos de produção, o que instaura nestas narrativas uma nova forma de não-contemporaneidade – comum às narrativas fáusticas – a experiência de temporalidade dupla nestas narrativas. Prova disso é que Fausto, ao final de sua trajetória, consegue galgar os espaços infinitos que almejava logo na primeira cena do poema, enquanto que Paulo Honório encontra-se, ao final, na mesma fazenda abandonada do início. O retorno ao mito, neste sentido, é uma reação: o desencanto do mundo real engendra na narrativa um encantamento do universo ficcional. Esta configuração é um dos mecanismos pelos quais o autor soluciona, na ficção, uma contradição da realidade (JAMESON, 1992).

Paulo Honório acreditou no engodo do projeto modernizador em região periférica. Como Fausto, ele também veio de um mundo arcaico, o sertão nordestino, onde impera “lei do cão” e, também como Fausto, perseguiu o “Mundo Moderno da Lei do Mercado”. Entretanto, ao final do romance, o herói acaba por sentir os efeitos de uma vida de reificação que não lhe proporcionou a estabilidade que pretendia. Pelo contrário, no fim de sua vida Paulo Honório obscuramente percebe a precariedade da condição em que se encontra, como proprietário rural na periferia (da periferia) do capitalismo moderno. Neste sentido, *SB* condensa a história do país, ao dar a ver a destruição e a manutenção daqueles mundos arcaicos sem uma efetiva modernização das relações de trabalho. Ao mesmo tempo esta narrativa da modernização encena o domínio da América Latina pelas elites européias, que forçaram a entrada do novo sistema de mercado nos países latino-americanos a fim de ampliar seus mercados consumidores.

Os pactos que nas obras de Goethe e de Mann são, de acordo com Moretti e Watt, alegorias, respectivamente, do ingresso da Alemanha feudal do século XVII no processo modernizador e da aliança do povo alemão com Hitler no século XX, nas narrativas latino-americanas figura como pacto modernizador. Se houve um pacto, mesmo que falso na Europa de Rousseau, como afirma Bolle (2004), na América Latina ninguém ofereceu nenhum pacto aos indígenas por ocasião do ‘descobrimento’, nem aos escravos raptados da África nos séculos seguintes, nem aos marginalizados da sociedade capitalista moderna descendentes destas populações. Para elas, não houve pacto. No entanto, formou-se uma nação de pactários. Sem que tenham oferecido nenhum pacto a

Paulo Honório, o herói de *SB* foi agente dos vários pactos modernizadores que assinalaram a história brasileira e que sempre aliaram grupos da elite e instituições dela aliadas, como a Igreja Católica ou o Exército, e as elites estrangeiras.

A combinação de paradigmas estéticos em *SB* põe em relevo a realidade contraditória do processo modernizador do país e da literatura que o representa. As narrativas da modernização latino-americanas versam sobre o conflito modernizador e representam a aporia da modernidade no continente de várias formas. *SB* a representa através do enredo fáustico – um herói fomentador da modernização que se torna obsoleto ao processo modernizador – bem como pelos procedimentos formais da obra, desde a resolução estética, entre confissão e romance, chegando à cisão aparente e verdadeira do narrador e aos discursos em oposição do Fomentador e do Amador.

A partir do dilema do homem moderno, entre a reificação e a humanidade, entre a modernidade e a exclusão dela, toma feição o realismo de Graciliano, mais ‘realista’ na medida em que encena esta contradição da personagem. De fato, não só o conteúdo de uma dada narrativa é ideológico, mas é ideológica a própria pretensão de se narrar (ADORNO, 2003), porque denota, falsamente, que o mundo ainda pode ser narrado, ou seja, que ainda tem um sentido imanente que a narrativa possa abordar e a personagem e o leitor possam apreender. Segundo Candido,

O narrador sente que o homem que ele manifestou para o mundo, e se desumanizou na conquista da fazenda São Bernardo, no domínio sobre os outros, - que esse homem era parte de seu ser, não o seu ser autêntico; mas que o contaminou todo, inclusive a outra parte que não soube trazer à tona e que avulta de repente aos seus olhos espantados, levando-o a desleixar a fazenda, os negócios, os animais, por que tudo ‘estava fora dele’. (CANDIDO, 1978, p. 106)

De fato, o romance surgiu com a função de representar o novo mundo ‘desencantado’ da Modernidade e fornecer modelos de conduta neste novo contexto histórico que, no entanto, logo se mostrariam insuficientes e enganosos, pois no mundo moderno a experiência é sempre nova e, portanto, individual, não pode ser compartilhada nem ser tomada como exemplo. Contudo, o romance é um espaço de luta

de códigos concorrentes, originários de classes sociais opostas. No romance, a variedade do discurso do narrador e das personagens corresponde aos vários modos de produção que foram substituídos ou assimilados pelo novo modo de produção para o mercado que é o capitalismo moderno. Os discursos antagônicos na narrativa *SB* engendram a luta de classes dentro do universo ficcional como solução simbólica para um conflito social do mundo objetivo (JAMESON, 1992).

Paulo Honório é um narrador entre dissimulado, quando eu-narrado e nos capítulos iniciais da enunciação, e relativamente autêntico, quando eu-narrador, ao final do romance. Esta quebra é índice da crise da objetividade épica. Na personagem coexiste o narrador realista ocidental, objetivo, e o narrador do romance moderno, atingido pela crise da objetividade épica, destituído de uma mensagem com a qual ele próprio ou o leitor possa contar na interpretação do mundo.

A mistura de gêneros e paradigmas literários no romance *SB* é produto da coexistência de modos de produção antigos e o novo modo de produção do capitalismo moderno, que assimilou ou extinguiu os anteriores. Estes modos de produção arcaicos permanecem no texto como resíduos, vestígios de um tempo inconcluso. Os vários discursos integram-se na obra e engendram o que Jameson (1992) chama, na linha de Lukács, de “ideologia da forma” inscrita no romance, horizonte último da interpretação literária: “as mensagens simbólicas a nós transmitidas pela coexistência de vários sistemas simbólicos que são também traços ou antecipações dos modos de produção.” (p.69)

Ao final, Paulo Honório não pertence mais ao mundo arcaico, em ruínas, cuja decadência o pio da coruja constantemente adverte o herói, e nem ao presente que se projeta para um futuro de progresso, descartado que foi o herói do questionável processo da construção de um mundo moderno na periferia do capitalismo. Neste tempo que aparece como que suspenso pela indeterminação, Paulo Honório não distingue o passado do presente e não tem controle mais sobre o mundo de São Bernardo. Em seu discurso imediato, a natureza compõe a atmosfera macabra que se instaura na narrativa. O pio da coruja, que Paulo Honório não sabe se é passado ou presente, é uma metonímia da destruição dos modos de produção arcaicos no micro-cosmos do Brasil que é São Bernardo. Ele está dentro, mas está fora do contexto de destruição da fazenda,

mantém com ele uma relação de contigüidade que se expressa na substituição da causa pelo efeito do projeto modernizador.

O fato é que, como ele mesmo afirma, se lhe fosse dada nova chance, faria tudo igual, não poderia reagir de forma diferente, porque a vida o fez assim, agreste e rústico. A sua evolução não o levou a nenhum lugar senão de volta ao mesmo patamar do início, com o agravante de que agora não poderia mais ser o mesmo homem de antes. Seu destino foi selado quando ele tornou-se um herói transgressor. E por isso o reencontraremos no início-final de *SB* às voltas, de novo, com suas intenções reificadoras, das pessoas, do mundo, da literatura e, porque não dizer, de nós, leitores.

Paulo Honório é um narrador mais que dissimulado, autoritário. Ele está em analogia com o seu contexto histórico – a década *quase* revolucionária de 30 – e o seu descrédito como narrador desvela o engano do processo modernizador na periferia do capitalismo que, na prática, só promove a manutenção dos privilégios da classe que detém os meios de produção. O herói, um capitalista em processo de ascensão, considera as pessoas como depósitos de sua vontade soberana e as faz agir de acordo com suas intenções de acumulação, entretanto ao final é consumido pelo mesmo sistema que ajudou a forjar. Paulo Honório sentia-se motor da modernidade, por isso ele compra animais e máquinas importados, por isso também instala telefones e eletricidade na fazenda, por isso, enfim, resolve escrever um romance, forma literária burguesa, emblemática da Era moderna, mas a Modernidade para ele era um sonho inalcançável.

Paulo Honório não pertence àquele mundo moderno que tanto almeja. O seu mundo é o sertão das Alagoas, um mundo bruto e arcaico de que ele é a encarnação indiscutível, mas do qual agora só restam escombros. No fim do romance, o herói não compreende mais o que se passa ao seu redor ou dentro de si mesmo. O reflexo de sua alma está na descrição da paisagem, em que tudo, o vento, os sapos, as massas negras das árvores parecem lastimar uma perda. De quê? De si mesmo.

Contudo, perguntamos: afinal, o ideal modernizador de nação soberana e livre para todos segmentos sociais – que, de fato, nunca esteve disponível aos países periféricos – realmente vingou em alguma parte do mundo?

Referências bibliográficas

- ABDALA, Benjamin Jr. *Literatura: história e política*. São Paulo: Ática, 2004.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. São Paulo: editora 34, 2003.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1999.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo, Hucitec, 2002.
- BASTOS, Hermenegildo. **A permanência da literatura**. In: *Cerrados – Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília, Ano VII, no. 8, 1998b.
- _____. **Formação e Representação**. In: *Cerrados – Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília, Ano XV, no. 21, 2006b
- _____. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: EdUnB, 1998.
- _____. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latino-americana: el eje Graciliano – Rulfo*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Editora UNICAMP, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br. O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: 1997.
- _____. *O ser o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

- BUENO, Luís. **Os três tempos do romance de 30**. In: *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira 3. universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. São Paulo: Ed. 43, 2002.
- BRUNACCI, Maria Isabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura. 2005.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 2002.
- _____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. Belo horizonte, Itatiaia, 1997.
- _____. **Realidade e Realismo (via Marcel Proust)**. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editar Nacional, 1978.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Visão de Graciliano**. Posfácio In: *Angústia*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1993.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Graciliano Ramos**. In *Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: contraponto, 1997.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 6º. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1998.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GOETHE. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo horizonte: Itatiaia, 2002. 5º. Ed.
- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- LAFETÁ, João Luiz. **Três teorias do romance: alcance, imitação, complementaridade**. In: *Dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades/ 34, 2004.
- _____. **O mundo à revelia**. In: *São Bernardo*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1995.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. **O dínamo e o fomentador**. In: *A modernidade: o urbano e o agrário na experiência Periférica*. Rio de Janeiro: System Three Ed, 1992.

- LIMA, Luís Costa. **A reificação de Paulo Honório**. In: *Porque literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- LINS, Álvaro. **Valores e misérias das vidas secas**. Posfácio In: *Angústia*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins fontes, 2003.
- _____. **Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels**. In *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.29.
- _____. **Narrar ou descrever**. . In *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.29.
- _____. *A teoria do romance*. Trad. M. M. de Macedo. São Paulo: Ática, 1985.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura do século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MARLOWE, Christopher. *A história trágica da vida e morte do Doutor Fausto*. Tradução, introdução e notas de João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira. Lisboa: Editorial Inquérito, 1987.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. 44º ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MARTINS, Wilson. **Graciliano Ramos, o Cristo e O Grande Inquisidor**. Posfácio In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo: Record, 1983.
- MARX, Karl. *O Capital*. Edição Resumida. Resumo dos três volumes por Julan Borchardt. Trad. Ronaldo Alvez Schmidt. .6º. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- MARX, Karl. *El capital. Crítica de la Economía Política*. Trad. Floreal Mazía. Libro primero. Buenos Aires: Cartago, 1973.
- MORAES, Dênis. *O velho Graça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- MORETTI, Franco. *The World System from Goethe to Garcia Marquez*. London; New York: Verso, 1996.

- PESSOA NETO, Anselmo. **Paisagens do neo-realismo: em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira**. São Paulo: 1999. 156 p. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Licenciaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo. 1999. Universidade de São Paulo.
- RAMA, Ángel. *Transculturation narrativa em América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1987.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1993.
- _____. *Caetés*. São Paulo: Record, 1983.
- _____. *Insônia*. São Paulo: Record, 1995.
- _____. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1981.
- _____. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Record, 1994.
- _____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1995.
- _____. *Vidas secas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1998.
- _____. *Viventes das Alagoas*. São Paulo: Record, 1984.
- RAMOS, Ricardo. *Lembrança de Graciliano*. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987. (Antologia & Estudos, Coleção Escritores Brasileiros)
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RESTREPO, Darío. *O fáustico na nova narrativa latino-americana*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/ contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo e Chão em Chamas*. Trad. Eric Nepomuceno. 4º. Ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1996.
- _____. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1990.
- ZÉRAFFA, Michel. *Romance e Sociedade*. Trad. Ana Maria Campos. Lisboa: Estúdios Cor, col. Idéias e Formas, 1971.