

Paulo Honório: um Fausto cambembe

Prof. Dra. Vivianne Fleury de Faria (UnB)¹

Resumo:

*Neste trabalho, cotejamos o romance **São Bernardo** com narrativas fáusticas da literatura ocidental a fim de demonstrar que todas as obras que retomam o mito de Fausto, entre elas o romance de Graciliano Ramos, são narrativas da modernização, ou seja, são obras que versam sobre a chegada do moderno capitalismo em cada parte do mundo. Contudo, as implicações da “modernização sem ruptura” (RESTREPO, 1996), ainda em andamento nos países colonizados, são distintas e mereceram resoluções também distintas nas obras da tradição local, como no romance de Graciliano.*

Palavras-chave: periferia/centro; modernidade/atraso.

Introdução

Segundo nossa pesquisa, Paulo Honório, herói/narrador do romance **São Bernardo** de Graciliano Ramos, é um personagem fáustico, visto que padeça do chamado dilema fáustico. Para Moretti, existiam muitos mundos feudais e independentes na Alemanha do século XVIII e o **Fausto** de Goethe conta a história de como a independência destes mundos foi perdida com a entrada na Alemanha do moderno capitalismo. Fausto 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 cujas personagens vivem a entrada do capitalismo moderno em países periféricos ao sistema, e este é bem o caso do romance **São Bernardo**.

Com efeito, tal qual o herói Fausto de Goethe, Paulo Honório está dividido entre dois mundos, o arcaico, de que é originário, e o mundo moderno, que ele persegue por meio das modernizações empreendidas na fazenda São Bernardo. Neste sentido, o romance de Graciliano é uma narrativa da modernização como as obras fáusticas européias que versam sobre a temporalidade moderna e as implicações da entrada do capitalismo moderno na Europa.

No romance, o projeto modernizador é representado pela ambígua perspectiva de classe de Paulo Honório, que vivencia o 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.

O personagem é utilizado 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 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.

Paulo Honório viabiliza o incremento destruidor e assimilador dos modos de produção anteriores ao capitalismo moderno no micro-cosmos 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**. 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 **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, “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, 1966, p. 72) Lima salienta ainda que realmente o pacto de Paulo Honório foi mais difícil, porque foi ele mesmo quem buscou os benefícios modernizadores que almejava.

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.

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

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

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.(...)

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)

O leitor de **São Bernardo**, de Graciliano Ramos, nota que há uma transformação do herói Paulo Honório a partir do capítulo XIX. Este capítulo marca uma ruptura no romance que, atravessado pela auto-ironia do narrador, adquire caráter de confissão neste entrecho. 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.

Paulo Honório relata então 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.

Neste momento Paulo Honório perde sua peculiar capacidade de medição do tempo, tão ostensiva na primeira parte do romance. Com efeito, a busca pelo tempo moderno, empreendida na primeira parte do romance, revelou-se vã, ilusória, pois o tempo moderno jamais se impõe na periferia do capitalismo, apesar de desestabilizar as estruturas arcaicas anteriormente vigentes.

O herói 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 empreendedor e determinado, um homem de ação.

Na primeira cena em que aparece, o **Fausto**¹, de Goethe também está só em seu escritório, no meio da noite, refletindo sobre a sua vida. Como o herói de **São Bernardo**, ele é um homem de cerca de cinquenta anos. Fausto é um médico bem sucedido, domina o conhecimento racional de seu tempo, o 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.

Contudo, 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, segundo Moretti (1996), 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)

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, como a de Paulo Honório, 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.

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:

¹ Trabalhamos com a tradução feita por Jenny Klabin Segall, da editora Itatiaia, 5ª edição, 2002.

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. (BERMAN, 2005, p. 49)

Os problemas do Dr. Fausto, de Goethe, revelam tensões que marcaram a Europa na passagem do século XVIII para o XIX. 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.

A grande distinção entre este **Fausto** e as versões anteriores e posteriores do mito 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). Portanto, 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 europeus, 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 goetheano –, bem como o apelo confessional que acompanha esta evolução e que geralmente marca o epílogo destas obras, como se dá em **São Bernardo**.

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**, 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.

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, “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.” (WATT, 1997, 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.
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**, de Thomas Mann, o músico dodecafônico Adrien Leverkühn faz um pacto com o demônio a fim de levar ao extremo o seu talento musical. Depois de uma vida de sucesso profissional e tragédias pessoais, o músico Adrien morre enlouquecido pelo remorso e pelo medo, castigo imposto por seu procedimento fáustico. Certamente o destino deste herói seria distinto do herói de Goethe. Este autor viveu em um tempo em que o projeto modernizador ainda não vigorava de fato na Alemanha, contudo era uma promessa premente. Thomas Mann escreve **Doktor Faustus** na década de 40 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)

Segundo Ian Watt (1997), na obra de 1944, Mann 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, 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.” (JAMESON, 1985, p. 35)

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 **São Bernardo** conta o tempo que se esgota 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, a **São Bernardo**. No início do capítulo XIX o relógio está funcionando e ao final ele está parado.

Segundo Lafetá, a leitura do primeiros capítulos de **São Bernardo** demonstra que Paulo Honório é um 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 – “ação, energia, objetividade, dinamismo, capacidade transformadora e sentimento de propriedade” (LAFETÁ, 1985, p. 200) – tornam inevitável a analogia de Paulo Honório com a burguesia em ascensão. Entretanto, na segunda parte, Lafetá 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.

O capítulo XIX de **São Bernardo** integra a 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. 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.

Neste ponto da narrativa, 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.

Logo ao início do romance, 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, a fazenda está tão abandonada agora quanto na época em que Luís Padilha a administrava. Todo esforço de Paulo Honório resultou em nada. Nada além da sua contribuição para o processo modernizador que passou e o deixou à beira do caminho.

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 afirma. 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”² (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 **São Bernardo**, 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?

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,

El par local/ universal se enuncia como arcaico/moderno, atraso/ progreso, periférica/ 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. (BASTOS, 2005, p. 133)

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. Ao leitor, que a esta altura ainda não sabe o que vai ocorrer, Paulo Honório fornece uma dica: “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. 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.

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 pri-

² “Margareta era o fantasma por excelência da história de *Fausto*, e retornou para assombrá-lo”. (tradução nossa)

meira 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. É o que Restrepo chama de modernidade sem ruptura, ou seja, sem a superação das condições arcaicas de trabalho e de produção e sem a constituição de uma nova classe dirigente.

O fato de Paulo Honório 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, ao mesmo tempo em que viabiliza e sustenta 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.

Conclusão

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.

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.³

Em **São Bernardo**, 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.

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, **São Bernardo** 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 Rosseau, como afirma Bolle (2004), na América Latina ninguém ofereceu nenhum pacto aos indígenas por ocasião do ‘desco-

³ Tema recorrente na crítica dialética, sobre a duplicidade temporal da América Latina ver BASTOS, Hermenegildo. *Relíquias de la casa nueva. La narrativa latino-americana: el eje Graciliano – Rulfo*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

brimento’, 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.

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. Mas Fausto consegue galgar os espaços infinitos que almejava no início da narrativa enquanto que Paulo Honório se encontra na mesma fazenda abandonada do início do romance.

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.

Contudo, perguntamos: afinal, o ideal modernizador de nação soberana e livre para todos os segmentos sociais – que, de fato, nunca esteve disponível aos países periféricos – realmente vingou em alguma parte do mundo?

Referências Bibliográficas

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

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.

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, 2005.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 2002.

_____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. “Realidade e Realismo (via Marcel Proust)”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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.

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.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. In *Ensaios 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.
- MARX, Karl. *O Capital*. Edição Resumida. Resumo dos três volumes por Julian Borchardt. Trad. Ronaldo Alvez Schmidt. 6.º. 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.
- MORETTI, Franco. *The World System from Goethe to Garcia Marquez*. London; New York: Verso, 1996.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1995.
- RESTREPO, Darío. *O fáustico na nova narrativa latino-americana*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/ contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- 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.

Autor

¹ **Vivianne Fleury de Faria, Doutora em Literatura Brasileira.**

Universidade de Brasília (UnB)

vivifleury@hotmail.com