

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

BÁRBARA DEL RIO ARAÚJO

O Amanuense Belmiro, Fogo Morto e São Bernardo:
formas do trágico no capitalismo tardio

Belo Horizonte
2018

BÁRBARA DEL RIO ARAÚJO

O Amanuense Belmiro, Fogo Morto e São Bernardo:
formas do trágico no capitalismo tardio

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte do requisito para a obtenção do título de doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Belo Horizonte
2018

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A663a

Araújo, Bárbara Del Rio.

O amanuense Belmiro, Fogo Morto e São Bernardo
[manuscrito] : formas do trágico no capitalismo tardio / Bárbara
Del Rio Araújo. – 2018.

153 f., enc.

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 146-153.

1. Anjos, Cyro dos, 1906-1994. – Amanuense Belmiro –
Crítica e interpretação – Teses. 2. Rêgo, José Lins do, 1901-
1957. – Fogo morto – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ramos,
Graciliano, 1892-1953. – São Bernardo – Crítica e interpretação
– Teses. 4. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 5. O
trágico na literatura – Teses. 6. Literatura e sociedade – Brasil –
Teses. I. Fernandes, Marcos Rogério Cordeiro. II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.309



Tese intitulada *O Amanuense Belmiro, Fogo Morto e São Bernardo: formas do trágico no capitalismo tardio*, de autoria da Doutoranda BÁRBARA DEL RIO ARAÚJO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG

Prof. Dr. Adriano Luiz Duarte - UFSC

Prof. Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo - UFPR

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 6 de agosto de 2018.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho ocorreu em função da intensa colaboração do prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro que, durante todo o processo, orientou as leituras, a escrita e foi muito amigo na compreensão das minhas dificuldades.

Agradeço à banca avaliadora, que aceitou ler esse texto e questioná-lo, acreditando nas possibilidades que ele poderia trazer.

O apoio da minha família que, mesmo sem entender o significado de um doutoramento, incentivou os estudos, meu sincero obrigado. Em especial, dedico essa pesquisa à minha mãe, auxílio permanente em todas as horas.

Aos amigos, agradeço os momentos de debates, as sugestões, indicações bibliográficas e toda convivência. Alysson Siffert, Felipe Oliveira de Paula, Henrique Barros, Luiz Paixão e Wagner Fredmar, muito obrigada!

O companheirismo, a dedicação, a cumplicidade no trabalho e na vida, agradeço ao Alex Fogal.

É preciso, por fim, saudar a agência de fomento CAPES que financiou dois anos desse estudo com bolsa. A outra parte dessa trajetória, agradeço ao CEFET-MG, que organizou meus horários de aulas e encargos para que pudesse continuar dedicando a essa pesquisa.

RESUMO:

Em um panorama geral da produção romanesca de 1930, pode-se notar que as narrativas apresentam uma pungente desconfiança na possibilidade de uma transformação efetiva do país e uma perspectiva amadurecida sobre o atraso e a decadência nacional. Nesse sentido, críticos renomados como João Lafetá, Antonio Candido e Luiz Bueno perceberam nas obras do período um desagregamento da mentalidade utópica modernista, que encarava o Brasil como um país novo, e a instauração de uma pré-consciência do subdesenvolvimento e da sobrevivência insistente dos elementos arcaicos da sociedade brasileira. Assim, Cyro dos Anjos, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, entre outros escritores foram capazes de estilizar, cada um a seu modo, recorrendo à deflagração regional e intimista, a convivência entre progresso e atraso, imbuindo assim suas respectivas tramas de um aspecto trágico. Esta pesquisa pretende mostrar três representações desse progresso contraditório, através da análise de *O amanuense Belmiro*, *Fogo Morto* e *São Bernardo*, evidenciando o trágico na crise da figura humana, que se torna depositária de conflitos e dos matizes da realidade brasileira, a qual se desenvolve de modo desigual, porém combinada. Nesse sentido, a ação trágica dessas narrativas não se revela como um mero prolongamento da tragédia clássica; trata-se de uma representação diferenciada, a qual pressupõe a representação da vida comum e cotidiana. Referindo-se a uma acepção moderna, o trágico aqui abordado representa uma contradição permanente entre a matéria e o espírito, a afirmação e ao mesmo tempo o aniquilamento do indivíduo perante o mundo. Aderido ao romance, o elemento trágico passa a ser analisado em consonância com a história, integrado à sua construção particular, configurando uma série de manifestações próprias de seu tempo como a luta do homem e sua conjuntura histórico-social. Não se pretende nesse estudo uma síntese da evolução histórica do trágico, mas se busca compreender de que maneira *O amanuense Belmiro*, *Fogo Morto* e *São Bernardo* utilizam o trágico como articulador da composição formal e das demandas literárias dos anos 30, realizando o que a crítica literária constatou como decadência. Diante dessa linha de raciocínio, pretende-se observar de que forma o fenômeno trágico atua como um dispositivo que permite a elaboração de uma perspectiva sobre a modernidade brasileira e operacionaliza um movimento de interpenetração entre os aspectos sociais e estéticos, tornando-se, assim, indispensável para a compreensão dessas obras.

Palavras-Chave: Romance de 1930; Trágico; Modernização periférica.

ABSTRACT:

On a general panorama of the 1930 novel production, it's possible to note the narratives show a pungent disbelief in the country transformation possibility and have a matured perspective about the delay and national decadence. On this way, renowned critics as João Lafetá, Antonio, Candido and Luiz Bueno perceive on the period books a disaggregation of the utopic modernist mentality, which face Brazil as a new country, and the instauration of a pre-conscious of underdevelopment and the insistent survival from the archaic elements of Brazilian society. Then, Cyro dos Anjos, José Lins do Rego, Graciliano Ramos and others writers were able to stylize, which one by its preference, resorting the intimacy and regional aspects, the familiarity between progress and retard, imbuing its plots with the tragic aspect. This research aspire to show representations of this contradictory progress, by the *O amanuense Belmiro*, *Fogo Morto* and *São Bernardo* analyses, reveling the tragic concentrated in the destiny and crises from human figure, which becomes depositary of conflicts and mantises from the Brazilian reality, which develops in unequal way, but combined. Then, the tragic action on these narratives does not revel as a simple prolongation from the classic tragedy, there is a different representation, which presuppose and interpret the part of common and quotidian life. Refers to a modern conception, the tragic here approached represents a permanent contradiction between the matter and the spirit, the affirmation and, on the same time, the annihilation of the individual in front of the world. Adhering to the novel, the tragic element becomes to be analyzed in consonance with the history, part of its particular construction, configuring series of private manifestations about its time as the conflict the human and its historical-social conjuncture. It is not a goal from this study the syntheses about the tragic historic evolution, but aims to comprehend the manner *O amanuense Belmiro*, *Fogo Morto* and *São Bernardo* use the tragic as articulator of the formal aesthetic composition and the literary demands from the 30 and 45 decays, performing the representation of decadence – as the literary critic named. Ahead this reasoning line, we intend to observe how the tragic phenomenon acts as a dispositive that allows the elaboration of a vision about the Brazilian modernity and operate an interpretation movement between the social and aesthetics aspects, becoming, so, indispensable to understand the writings from the period.

Keywords: 1930 Novels; Tragic; Periphery modernization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – O viés trágico da modernização conservadora brasileira.....	13
CAPÍTULO 2 – O romance brasileiro de 1930 e a adesão ao trágico.....	28
CAPÍTULO 3 – <i>O Amanuense Belmiro</i> e a ironia trágica como mediação entre o passado rural e o presente urbano	47
CAPÍTULO 4 – A tragicidade em <i>Fogo Morto</i> : entre o castigo divino e a decadência social	86
CAPÍTULO 5 – <i>São Bernardo</i> e a sistemática da dinâmica trágica.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa compreende o trágico como um elemento formal e também histórico capaz de mediar a representação da especificidade da realidade nacional nos romances da década de 1930 e 1940, renovando as convenções literárias no que diz respeito ao panorama da literatura brasileira. Deste modo, esse trabalho se desvirtua das tendências comuns ao estudo do fenômeno trágico que geralmente se circunscreve à literatura clássica – associados às pesquisas das tragédias gregas – e também à filosofia – no que concerne à discussão conceitual dos diversos sistemas filosóficos desde Schelling.

A escolha por denominar a tese como “formas do trágico no capitalismo tardio” se constrói na busca por esclarecer que os fenômenos estéticos, a configuração da forma narrativa, têm seu lastro na dinâmica histórica e, deste modo, a tentativa de análise dos romances se pautará em discutir como a condição periférica, de uma entrada tardia na modernização capitalista, se sedimenta internamente na estrutura das obras através do trágico. Aqui, acredita-se que a arte e a cultura são formas de objetivação capazes de produzir uma totalidade orgânica entre o homem e seu mundo externo, capazes de criar uma linguagem particular, inserindo a imediata realidade em uma singularidade estética, tornando-a assim mais inteligível. Deste modo, o trágico nas obras não está circunscrito à simplificação do assunto, tomado como simples condição de morte, terror e calamidade alicerçada nos enredos. A arte amplia e intensifica o fenômeno, fazendo refletir sobre as práticas humanas, no caso, o estabelecimento de uma modernização contraditória.

A condição histórica nacional para a entrada na modernização capitalista exhibe as contradições incapazes de serem superadas dentro do universo em que foram geradas. Nesse aspecto, a condição periférica, excludora e excludente, concebe o caráter trágico como configurações de forças sociais conciliatórias entre o acesso ao desenvolvimento e permanência do atraso. Esse caráter trágico se coloca no movimento ininterrupto da história, o que não significa fatalismo, mas uma relação entre o desenvolvimento das forças produtivas e das necessidades individuais em curso. Sendo assim, o trágico se realiza pela relação da dinâmica histórica internalizada na vivência humana subjetiva, instaurando um conflito cerrado. O trágico se aproxima do capitalismo periférico em

uma contradição irresolúvel, que atua sobre indivíduos, certos grupos sociais, mas é sobretudo exemplo de um “trágico-histórico” na medida em que se coloca também como condição nacional na constatação de uma desigualdade sempre crescente, institucionalizada inicialmente com as revoluções burguesas, as quais foram incapazes de abranger toda dimensão do capitalismo, deixando evidente que a o distanciamento social entre as classes não se resolveria pelo desenvolvimento industrial e pela modernização técnica.

Essa manifestação objetiva do processo social se torna forma artística, sobretudo, nas narrativas produzidas nos decênios de 1930 e 1940, que se arquetizam de modo diverso, mas com a urdidura diretamente relacionada à representação do subdesenvolvimento. A dificuldade em relação às mudanças estruturais atinge a mentalidade dos nossos escritores, cujas narrativas estão aptas ao reconhecimento da figura crítica do fracassado, a dar voz às camadas médias da população, e que, para além da constatação da decadência, utilizam o elemento trágico para revelar a coalescência de contrários da realidade brasileira no processo de modernização da sociedade.

Em um panorama geral da produção romanesca do período, nota-se que a fortuna crítica aponta a recorrência da temática social e observa uma significativa desconfiança na possibilidade de uma transformação efetiva do país nas narrativas, isto é, existe ali uma perspectiva amadurecida sobre o atraso e a decadência nacional. Alguns críticos como João Lafetá, Antonio Candido e Luís Bueno perceberam nas obras do período um desagregação da mentalidade utópica modernista, que encarava o Brasil como um país novo, e a instauração de uma pré-consciência do subdesenvolvimento e da sobrevivência insistente dos elementos arcaicos da sociedade brasileira. Nesse aspecto, Cyro dos Anjos, José Lins do Rego, Graciliano Ramos entre outros escritores foram capazes de estilizar, cada um a seu modo, recorrendo tanto à deflagração regional quanto à intimista, a convivência entre progresso e atraso, imbuindo assim suas respectivas tramas de um aspecto trágico. É nessa seara que esse trabalho se constrói, ou seja, na busca pela análise da construção do elemento trágico na composição dos romances *O Amanuense Belmiro* (1937), *Fogo Morto* (1943) e *São Bernardo* (1934) não só no que diz respeito ao tema da decadência econômica e social, mas como ela remete à descrença no progresso nacional e na modernidade. Então, há de se separar alguns objetivos dessa pesquisa, tais como: a) reconhecer a integração do trágico ao romance em função das transformações históricas, analisando como as técnicas de

construção do gênero romanesco adotam o trágico moderno como um dispositivo formal capaz de representar a realidade; b) investigar as características formais do trágico na representação do contexto nacional denominado de decadência, captando e dramatizando as relações sociais no romance; e, por fim, c) entender em que medida a elaboração do trágico nesses romances estabelece uma visão crítica sobre a modernidade e elabora um projeto literário dos escritores do período.

É preciso ainda dizer que a escolha das obras selecionadas não foi ocasionada casuisticamente. Além de se tratar de romances importantes na composição canônica pela fortuna crítica, todos eles refletem sobre um processo de progresso desumano e excludente, sobretudo na apresentação das mazelas da vida social. Os protagonistas dessas narrativas evidenciam a tragicidade nas ações e na exposição de seus pensamentos, que transparecem a inadequação à realidade presente. “Heróis problemáticos”, ao invés de promover ações para transformar essa realidade, incorporavam algum aspecto do atraso, deixando evidente que já não mais vivem a ascendência da família burguesa - ou nunca viveram - e também não se adaptam ao novo sistema progressista e inovador. Assim, revela-se uma manifestação negativa em tudo aquilo que servia como patriótico desenvolvendo uma característica pessimista e desmitificada que acompanha a atuação política dos escritores.

Através desses três romances, cujas publicações datam o momento de formação e o término do Estado Novo no Brasil, será possível o exame das formas do trágico em perspectiva: o conflito pungente de *Fogo Morto* afrouxa e se apresenta subsumido pela ironia em *O amanuense Belmiro*. *São Bernardo* concentra essa dinâmica, sintetizando a análise da tragicidade. Juntas, essas obras representam configurações diferenciadas da problemática do subdesenvolvimento, o qual ocorre tanto no contexto rural quanto no contexto urbano, envolvendo todo o país. Interessante, nesse conjunto de análises, é notar como o trágico não mais alude à fortuna infeliz dos heróis colididos com forças sobrenaturais, mas revela a figura humana, nas ações mezinhas e cotidianas, como depositária de conflitos na medida em que a sua liberdade e autonomia é interrompida pelo sistema social, impositor de acasos e obstáculos. O trágico moderno representa uma contradição permanente entre a matéria e o espírito, a afirmação e ao mesmo tempo o aniquilamento do indivíduo perante o mundo histórico-social.

Importante, nesse aspecto, é compreender que o trágico é parte da dialética das formas estéticas e históricas enraizada na transformação do gênero, sendo parte da problemática do mundo do romance. Assim, é necessário ressaltar que o elemento nunca

fora tão revelador quanto na representação do contexto nacional específico. A crítica literária aponta o período como engajado e descreve essa particularidade na literatura produzida, mas poucas vezes contribui com a análise das narrativas em relação ao trágico. Nesse sentido, para além da pura anotação, nos cercaremos do exame da estrutura das obras, permitindo perceber variações gradativas nessa forma trágica. O foco dessa empreitada é justamente refletir sobre como o trágico se torna um dispositivo para os romances do período e como ele constrói a representação da decadência.

Desse modo, respeitando a materialidade do trágico, o primeiro e o segundo capítulo buscarão contextualizar a circunstância histórica nacional no que diz respeito às barreiras de uma modernização periférica a fim de mostrar que existe nesse desenvolvimento uma tragicidade que se tornará estrutura de representação da vida cultura do período. A partir desse percurso, aproveitaremos para enfatizar estabelecer a conceituação de trágico associado a uma perspectiva moderna. Aqui, a intenção é que o excuro teórico seja alinhado com a discussão da tragicidade histórica a fim de reiterar que o trágico não é apenas um recurso narrativo e textual, mas sobretudo um dispositivo estético capaz de revelar a especificidade da modernização capitalista brasileira. Assim, abordaremos o descolamento do trágico em relação à tragédia e sua adesão ao mundo do romance, sendo, nesse sentido, mais revelador do contexto particular no que diz respeito às barreiras da modernização conservadora nacional. Os capítulos que seguem são análises dos romances selecionados. No terceiro capítulo, haverá o exame de *O Amanuense Belmiro*, onde se mostrará o trágico através da ironia que se coloca incessantemente, criando, por muitas vezes, um aspecto também cômico. No quarto capítulo, será abordada a obra de José Lins do Rego, *Fogo Morto*, de modo a revelar o trágico na construção da paisagem física e humana, na descrição da modernização da produção açucareira e, sobretudo, na utilização do misticismo, da violência e da cordialidade para discutir o nacional. O capítulo seguinte apresentará a obra *São Bernardo* como capaz de sintetizar a dinâmica trágica das obras anteriores, potencializando o conflito em perspectiva. Deste modo, será possível, nesse momento, apontar as considerações finais dessa pesquisa, mostrando que o trágico está inserido na tradição literária brasileira e se faz marcante como representação de uma tragédia que, a princípio, é histórica. O capítulo final, à guisa de conclusão, recolherá as constatações desenvolvidas a fim de constatar que o dispositivo trágico parece, por fim, ter se ajustado melhor aos caminhos da representação da modernização nacional e da modernidade.

CAPÍTULO 1 – O viés trágico da modernização conservadora brasileira

O processo de desenvolvimento capitalista nacional não pode ser mensurado por um período específico, sendo assim a visada cronológica auxilia, mas não exemplifica em profundidade o processo como um todo, uma vez que não determina precisamente as etapas do progresso contraditório brasileiro. Diante de uma perspectiva histórica ampla e continuada, movimentos formativos alçam o Brasil ao mundo da modernização, esboçando a tragicidade na mediação dialética existente entre os aspectos econômicos, políticos e culturais e o condicionamento particular da vida local em relação ao modelo europeu. Pode-se afirmar, portanto, que o trágico é parte do engendramento histórico-estrutural do país e não um elemento pontual de um determinado fator ou momento, sendo perpetuado desde a sua formação enquanto colônia até a sua inserção no mundo contemporâneo. O fenômeno trágico é atualizado em decorrência do percurso brasileiro e nesta pesquisa nos dedicaremos a compreender os elementos essenciais específicos das décadas de 1930 e 1940, quando os desdobramentos políticos e econômicos esboçam a tragicidade de um sistema desigual e combinado diante das demandas mundiais.

Para situar melhor as contradições, é preciso acompanhar a dinâmica dos movimentos na esfera mundial e nacional que serão desdobrados até 1945. Em uma perspectiva mais geral, pode-se afirmar que os regimes políticos liberais, embora afirmassem os direitos universais do homem, não foram capazes de cumprir tais promessas, não proporcionando, por exemplo, a participação direta dos indivíduos nas decisões que lhe dizem respeito. Nesse aspecto, as oligarquias permanecem e as relações de poder não condicionaram a criação de uma consciência cidadã e de uma igualdade jurídica. (BOBBIO, 2001, p.45)

Diante dessa falência, o trágico se relaciona ao fracasso liberal como projeto, mas sobretudo remete à permanência da assimetria entre classes. Assim, questiona-se a emancipação republicana e as possibilidades democráticas, uma vez que já não se fornecem as bases de coesão e justificação da vida, permanecendo irresolúvel o que seria e como se realizaria o bem comum. Contraditoriamente, o Estado moderno burguês assenta-se sobre a emancipação pública promovida pela democracia, aspecto que não significa uma sociedade instituída de acordo com a vontade da maioria, mas

que adquire cada vez mais autonomia deliberativa neutralizando as ações populares.

Esse parêntese geral sobre o alcance democrático é fundamental para entender a dinâmica específica nacional que deixou evidente a assimetria na estrutura social e política, fazendo com que a burguesia capitalista em estado nascente pressionasse o quadro político e se articulasse ao poder oligárquico, marginalizando assim as classes baixas. Além disso, em aspecto macroscópico, tal parêntese nos ajuda a entender a ascensão de regimes totalitários e a crise do liberalismo na Europa nesse período.

Durante a década de 1930 e 1940, presenciamos a formação de movimentos e causas contextuais para a eclosão da segunda grande guerra mundial, além da propagação do fascismo e do comunismo, forçando uma polarização e influenciando países de outros continentes. Diante da crise dos valores liberais e democráticos, das falsas promessas burguesas, a Europa desconfia desse conjunto de direitos e liberdade dos cidadãos e repensa os avanços das instituições democráticas. Há uma tendência na ordem mundial: a retirada do liberalismo, a ameaça ao governo constitucional e representativos por movimentos rotulados como fascismo (HOBSBAWN, 2015, p.115-116). Esse regime e outros de aspectos semelhantes começaram a mobilizar as massas denunciando a emancipação liberal, a cultura moderna e a transformação acelerada das sociedades pelo capitalismo.

Combinando valores conservadores, técnicas de democracia de massa e barbarismo irracionalista, esse movimento crescia com a adesão das classes trabalhadoras. Interessante notar é que esses regimes se organizavam e se fechavam na tentativa de evitar levantes populares que poderiam fugir ao controle. Unindo-se hegemonicamente, as mobilizações tratavam de arquitetar processos e reformas que mantivessem o seus interesses, sendo parte deles a neutralização das mobilizações populares. O que se notava era que o Estado Liberal ruía frente ao assalto fascista, organizado pela pequena burguesia, que conduziu a transição do capitalismo concorrencial para o financeiro em aliança com o latifúndio e a burguesia média rural. Como a situação era de conciliação, podia-se até atender as demandas populares, mas o oligopólio era montado nas mãos de um capital que determinava os rumos do desenvolvimento e da ordem social. Denominada de revolução passiva, o movimento estava condenado à tragicidade no sentido de pouco modificar as estruturas profundas. Assim, o Estado Liberal foi substituído por um estado interventor e militarista governado por um partido que atuava em nome da alta burguesia financeira e industrial. Nesse aspecto, o nazismo oferecia um programa social para as massas, embora fosse

mais um velho regime recauchutado e revitalizado, calcado nos interesses das velhas classes dominantes. (HOBSBAWN, 2015, p.131).

A ameaça à sociedade liberal se dispunha também pelo dinamismo comunista que exerceu atração na medida em que discutia o anticapitalismo e a antioligarquia. Deste modo, deixava-se evidente a crise e a descrença nos valores burgueses, ascendendo movimentos políticos que tiveram influência no Brasil, já que fazia parte do programa radical financiar pequenas revoluções em outras partes do globo. O governo de Getúlio Vargas, populista e autoritário, é parte das determinações das conjunturas mundiais, mas é ainda consequência de um processo interno, quando, nas eleições de 1930, houve uma tentativa de rompimento com o imobilismo da República Velha, quando presidente e governadores eram oriundos de grupos e famílias oligárquicas. Minas e São Paulo, como prenúncio dos antigos elementos, faziam parte do regime federativo e, mesmo após o trabalho livre e a lei áurea, manipulavam as massas assalariadas; sob a égide da política dos governadores, a elite rural desses estados era fortalecida pelo regime presidencialista, que, por sua vez, garantia a unidade política e conferia a legalidade ao poder hegemônico do sudeste cafeeiro. A aparência era, pois, de uma igualdade jurídica, mas seguia a lógica hierárquica dominada pelas desigualdades do desenvolvimento econômico e financeiro regional, em que o poder central era subjugado ao mando local. (HARDMAN, 1998, p.29) Nesse cenário, com o surgimento de novos grupos sociais, essencialmente urbanos, advindos da expansão industrial, revelam-se novas forças a contestar esse poderio oligárquico e Vargas é apontado como capaz de trazer a renovação.

A tragicidade desse processo se encontra na exclusão das classes sociais baixas e na reprodução dos mecanismos de exclusão. Aliás, na discussão historiográfica nacional, há versões diferentes sobre os fatos, exemplo disso é a obra *Teia do Fato*, em que Vesentini discute o processo de memorialização do evento em que a força revolucionária é atribuída ora aos tenentes, ora à burguesia e pouco à classe operária. Predomina a versão da revolução por parte do vencedor, e nisso o estudioso ironiza a conceituação de revolução, onde não foi realizada a criação de condições para uma efetiva transformação social.

A tragicidade da “revolução de 1930” está presente como uma revolução burguesa em que se vê forças e representações distintas – tenente, oligarquia, classe média, operários; sistemas políticos diferentes atuantes – liberalismo e autoritarismo; sistemas econômicos diversos sendo integrados – agrário e industrial –, todos

projetando uma ideia capaz de construir a nação-sujeito, unitária e homogênea, mas com uma realidade diferente, que propicia o apagamento do conjunto da sociedade. Entretanto, o conflito trágico e as forças históricas estão heterogeneamente presentes, ainda que a reprodução simbólica afirme só uma perspectiva: como discurso do exercício de poder, Revolução de 1930 oculta o percurso das classes sociais em conflito não apenas anulando a existência de determinados agentes mas definindo enfaticamente o lugar da história para todos os agentes sociais (DECCA, 2004, p.120)

Para além da representação na historiografia, o movimento histórico imobilizou as classes populares na medida em que a colocou à margem do processo político e econômico. O governo Vargas, por sua vez, continua a política de valorização do café, comprando os excedentes e queimando as sacas para manter o setor que auxiliava a industrialização com a implementação de ferrovias, atividades comercial e bancária, além da indústria nacional, dependentes dos recursos cafeeiros. Quanto à classe operária, ficou à deriva e minimizada, o que endossa a tragicidade da revolução e enfatiza seu caráter golpista, já que proporcionou o deslocamento da tradicional oligarquia paulista no poder, mas nenhuma das frações de classe popular envolvida logrou a tornar hegemônica em sucessão à burguesia cafeeira, isto é, não houve exercício da política real.

Sob uma perspectiva particular, a objetividade da realidade brasileira sempre se impôs na mediação universal frente as influências e os modismo exteriores. Diante da ascensão dos governos totalitários e da crise liberal, o Brasil capta o pressuposto e responde com articulação próprias as tendências. Exemplo disso é que nesse período, de 1930-1945, o liberalismo fora enfraquecido, o que termina aproximando o autoritarismo do fortalecimento do papel do Estado. Contudo permanece uma condição específica: a UDN, por exemplo, que determinava as diretrizes do pensamento liberal no período anterior a 1930, passa ela mesma a desempenhar os conceitos autoritários. O que se percebe, nesse âmbito, é que, seja no autoritarismo ou no liberalismo, a frente é contra o processo de democratização, isto é, investe-se contra a integração social. Assim, a reforma política nunca é pensada em relação a uma reforma estrutural e o autoritarismo acaba justificando a tradição política liberal, mantendo poucas modificações na infraestrutura social e econômica, embora tenha contribuído para acelerar o processo de industrialização. O trágico, então, estaria justamente nessa relação de noções sem que houvesse alteração significativa na realidade social.

Dominado pelas oligarquias econômicas, o Estado funciona como impulsionador

da modernização desigual. Falseando a concepção de nação, as revoluções burguesas tutoriam as classes populares, reconhecendo sua existência sobretudo na tentativa de apaziguar os conflitos. Nesse aspecto, reconhecem seus direitos e assente sua existência na perspectiva nacionalista, desde que não implique em rompimento com o desenvolvimento do capitalismo internacional. Trata-se, portanto, de reconhecer os direitos trabalhistas a partir do reconhecimento pleno da vigência do sistema econômico hegemônico.

Deste modo, se o ataque ao liberalismo se perpetuou também devido a decepção e impossibilidade democrática, no discurso autoritário, ela também não se faz presente, pois a política chancelada pelo Estado segue a mesma perspectiva classista. Assim, o autoritarismo reitera a democracia da fraca tutela de um liberalismo incapaz de protegê-la. A nova proposta de governabilidade continua agindo como mantenedora das elites, que são cooptadas e tem seu papel ampliado no desenvolvimento e na ação estatal, sobretudo no governo varguista. No final, a artificialidade e a plutocracia, que foram tão criticadas, acabam sendo reproduzidas no novo regime. Autoritária e centralizada, era a democracia nacional, que produzia “cenas algumas cômicas, outras trágicas, mas sem sentido construtivo”. (SOUZA, 2004, p.25). Getúlio Vargas é referido como arauto da modernidade em alguns manuais da história nacional, já que incentivou o crescimento industrial, a urbanização, o desenvolvimento militar, etc. Entretanto, em relação à questão social, a tragicidade se mantinha em função de uma ideologia corporativista, autoritária e classista. A ação estatal não implica na estatização ou socialização dos meios de produção, cabendo ao Estado somente regulamentá-los, já que a produção permanecia sob o controle da propriedade privada e os trabalhadores sob o controle autoritário militar.

Nota-se, portanto, que a modernização sob a égide estatal consolidada no processo político de 1930 a 1945 mantém intocada e intocável a propriedade privada, defendendo os interesses elitistas e alienando os movimentos sociais, principalmente o trabalhista. Nesse aspecto, ainda que criticasse a relação entre liberalismo e poder oligárquico, o autoritarismo não podia se caracterizar como antioligárquico, pois, mesmo diante da força do Estado e da ascensão de novos agentes do poder, os interesses dessa classe permaneciam preservados.

A inconsistência no modelo político democrático brasileiro se revelou de acordo com a contradição econômica nele fundamentada. A composição do setor agrário exportador e dos interesses voltados para o mercado interno trariam latifundiários e

burgueses como personagens de uma precária aliança que vinha inaugurar a Primeira República e se tornaria ainda mais efetivamente contraditória nos anos 30 com a adesão das classes média e populares e dos movimentos militares. O movimento de 1930 foi didaticamente consagrado como um modelo dualista, marcando oposição entre as classes e o capitalismo agrário e o capitalismo urbano, originado da formação burguesa industrial nos grandes centros. Contudo, o que se pode notar é que esses polos acabam por se ajustar numa dialética em que o antagonismo do setor capitalista exportador e do mercado interno se unem à sociedade rural e arcaica caracterizada pela rígida estratificação social, pelos laços de parentescos e pessoais, agora alinhados ao pressupostos da sociedade moderna, onde predominaria os processos objetivos e racionais, pela estratificação social flexível, em que o status é alcançado pelo trabalho:

do ponto de vista da articulação interna das forças sociais interessadas na reprodução do capital, há somente uma questão a ser resolvida: a substituição das classes proprietárias rurais na cúpula da pirâmide do poder pelas novas classes burguesas empresário-industriais. As classes trabalhadoras em geral não tem nenhuma possibilidade nessa encruzilhada (...) Do ponto de vista das relações externas com o resto do sistema capitalista, a situação era completamente oposta. A crise dos anos 1930, em todo sistema capitalista, cria o vazio (...) e não paradoxalmente reativará o papel de fornecedor de matérias-primas de economias como a do Brasil. (OLIVEIRA, 2013, p.62)

Nesse raciocínio, o arcaísmo não constitui um obstáculo para a sociedade modernizadora, interessada no desenvolvimento e no progresso; foi instaurada uma dinâmica insuperável, onde maior modernização não implica menor arcaísmo e atraso, mas uma interpenetração, que esquece qualquer resistência sofrida pelo capital industrial por parte do setor agrário, pois ambos se nutrem, se revivem e se tonificam: ao se caracterizar a Revolução de 1930, é preciso considerar que as suas linhas mais significativas são dadas pelo fato de não importar em alteração das relações de produção na instância econômica, nem na substituição imediata de uma classe ou fração de classe na instância política (FAUSTO, 1978, p.86).

O que constatamos nesse percurso da década de 1930 é o anacronismo do aparelho político frente as novas demandas. Em direção a 1945, as mudanças ocorrem, porém, sem colocar em risco o efetivo domínio da elite. Pode-se pensar que se trata de fases do desenvolvimento capitalista em que as oligarquias regionais não tinham soluções satisfatórias e foram superadas por novas elites políticas, as quais projetaram o Brasil para a modernização e a industrialização, mas nunca romperam por completo com o passado arcaico nacional. Assim, a chamada “revolução” assinala a dinamização

dos processos econômicos e políticos, trazendo a industrialização, a urbanização, o intervencionismo crescente e o fortalecimento do aparato estatal, mas sem um efetivo projeto emancipatório, sendo que a luta de classes se tornava ainda mais acirrada. Nesse aspecto, o período 1930-1945 deixa evidente que a questão social continua sendo relegada e, quando se torna motivo de pauta, como no governo varguista, é para prevenir crises, conflitos sociais e continuar fortalecendo os interesses privados, agora mascarados como interesse do Estado e da nação.

Trágico, o desenvolvimento político brasileiro, além de mostrar a impossibilidade do afastamento hegemônico de grupos que monopolizavam as áreas básicas da economia e do poder político, representava a contradição básica entre o capital e o trabalho, tentando ocultar os antagonismos sociais. O período entre 1930 e 1945 incorporou o país nos rumos do capital, representando sua ascensão industrial e o aparelhamento do Estado. Aplicando os esquemas importados, a nossa realidade nacional gerou desenvolvimento, mas o agente dessa modernização permaneceu retrógrado.

Assim, é preciso lembrar que a condição inicial do capitalismo foi superada nas grandes potências econômicas como Inglaterra, que transformou os lucros de seu parque industrial em capital que serviria para financiar a industrialização em outras partes do mundo. Por aqui, a industrialização chegava alçada pelo capital e tecnologia externa, pela substituição de importação e pela mão de obra barata concentrada nos grandes centros. O que se nota é o progresso urbano e o investimento no setor produtivo com o fim de inserir o país na divisão internacional do trabalho em condição periférica e dependentes, uma vez que não houve uma modificação substantiva nas relações de produção.

A condição subalterna ao modelo internacional e suas necessidades fez com que a consolidação do capitalismo brasileiro ocorresse de modo peculiar: tornamos, nós, siameses do capitalismo central, mas com diferenças significativas que nos colocam em estado de dependência estrutural. Definindo nosso lugar periférico na economia mundial, reiteramos a instalação do capital estrangeiro e a falta de autonomia e de uma política autêntica que nos afirmasse; o que se nota é um movimento de reprocessamento do capitalismo, uma rearticulação entre o centro e periferia, deixando à deriva as nações recém industrializadas. Deste modo, entender a afirmação do Brasil na modernização é compreender a iminência trágica que se revela pela relação dialética entre o mercado externo e interno, em que, por contradição, quanto mais progredimos, mais dependente

nos tornamos. Trata-se de enxergar a dependência da conhecida relação entre centro e periferia, mas também compreender como os aspectos da estrutura de dominação conformam as estruturas de acumulação do Brasil, isto é, o problema do desenvolvimento deve ser acompanhado pelo ângulo das relações externas, uma oposição entre nações e seus capitalismo, e como esse crescimento diz respeito à oposição entre classes sociais internas. Nesse sentido, é importante considerar como o modelo desenvolvimentista dependente revela a articulação dos interesses internos, de determinadas classes e grupos sociais, com o resto do sistema capitalista.

A industrialização brasileira se constitui como forma de desenvolvimento dependente na medida em que o fluxo externo provocou e modificou o perfil da demanda; ela então assimilou novas técnicas produtivas que podem ser divididas em duas fases: a primeira que se estende do fim do século XIX até 1929, cujo perfil era a elevação do capital devido às exportações; a segunda, pós-crise, que se entendeu pelos três decênios seguintes, causada pelo declínio da capacidade de exportar e no investimento da indústria nacional, sobretudo no período getulista. Nesse segundo momento, podem-se perceber as ações governamentais em direção ao desenvolvimento do mercado interno, o início de uma estrutura produtiva de base urbano-industrial, além do surgimento de nova correlação de forças sociais e da reformulação do aparelho estatal, sobretudo uma reordenação das atividades agrário-exportadoras e do grupo das oligarquias cafeeiras, representando não o fim dessa hegemonia, mas a sua reformulação no poder, com o controle do mercado por um pequeno número de empresas, provocando ainda mais a concentração e fazendo com que o capitalismo das grandes unidades agisse de modo diverso do concorrencial: nele, os salários tendiam a fixar em níveis baixos, ainda mais com a abundância de mão de obra, permanecendo independente do incremento da produtividade. Assim, o fruto do aumento substancial ocorrido no setor industrial não é transferido reinvestido socialmente, gerando as condições de um desenvolvimento desigual e excludente. A assimilação tecnológica externa, por sua vez, aprofundou a desigualdade do sistema e a interferência do poder estatal nas decisões econômicas (assumindo os prejuízos da exportação cafeeira, por exemplo), contribuiu para o esgarçamento de um desenvolvimento integrado, na medida em que transferiu para um segmento de classe particular o bem público.

A necessidade de complementação da industrialização brasileira pelo Estado gerou uma ambiguidade no intervencionismo de dupla face, isto é, caracterizado ora como abrangente e limitado, e ora como dependente e autônomo. Deste modo, o Brasil

conseguia avançar a produção industrial em condição tardia. Havia nisso uma fragilidade, dada a ausência de reformas civilizatórias abrangentes, resultado de uma expansão econômica excessivamente concentracionista, algo que dependia inclusive da ação do próprio agente promotor estratégico do desenvolvimento, o Estado brasileiro (POCHMANN, 2014, p.54).

Em 1930, a urgência da produção manufatureira contou com as empresas estatais e multinacionais; o café continuava sendo o carro chefe nacional e em 1933, no ponto mais baixo da depressão, além dos créditos obtidos no exterior, o governo expandia as compras, queimava os estoques excedentes e socializava o prejuízo dos produtores. Era o anticapitalismo em favor do capitalismo central; a divisão de trabalho burguesa se tornando antiburguesa, onde o Estado e a agroexportação viabilizam ao mesmo tempo em que bloqueiam o capitalismo. O papel do Estado se concentrava na criação de estratégias de acumulação capitalista industrial e as intervenções tinham caráter planejador de modo que a expansão operasse como “acumulação primitiva”, organizada pela expropriação do campesinato no enorme contingente de mão de obra. A defesa do café por parte do Estado nesse período teria propiciado a manutenção do nível de emprego e das contas externas, reduzindo as importações. Essa ação acabou por trazer benefício à burguesia industrial, que pode se desenvolver. Assim, o fato do Estado se mostrar atrelado aos setores tradicionais da economia e às oligarquias cafeeiras não definiu seu antindustrialismo. Ainda que coubessem aos núcleos do Estado a questão agrária oligárquica, isso não significa que eles fossem desprovidos do caráter burguês. (FURTADO, 1975, p.79)

Nesse imbróglio, a industrialização nacional foi desenvolvida como alternativa, por meio da eventualidade de 1929, em que começamos a investir minimamente no mercado interno com produtos manufaturados, tudo isso recorrendo ao capital exterior e à tecnologia importada, perpetuando a nossa dependência. Essa estratégia reforça a expansão do capitalismo em relação ao Estado, em que o capital estrangeiro subsidia obras públicas, vida urbana e industrialização, impedindo de sermos expressivos e conduzirmos nosso programa progressista. Nasce, então, uma hegemonia entre os setores agrário e industrial fomentados pelo capital estrangeiro; o Estado passa a ser mediador da dinâmica entre o novo capital e o trabalho, perdendo a autonomia, se tornando mais liberal e oligárquico. Assim, ainda que aparentemente esses dois setores – agricultura e indústria – estejam se distanciando, existe por detrás dessa aparente dualidade, uma integração dialética, que é a integração do país no mundo do capital. A

agricultura fornece os contingentes da força de trabalho e de alimentos; a indústria, por outro lado, se beneficia e redefine as condições estruturais da primeira introduzindo novas relações, mas incorporando dela as condições desfavoráveis de acumulação primitiva.

O progresso e a industrialização estavam na ordem do dia no governo de Getúlio Vargas; tanto a defesa do setor cafeeiro quanto o estímulo à indústria estavam na pauta, sobretudo nos anos 1933 a 1939, quando há um crescimento expressivo nos setores têxteis e alimentícios. Após 1939, mesmo diante da eclosão da Segunda Guerra e da dificuldade de importação de maquinários, a expansão se mantém. Nesse momento, começa-se a implementar a indústria pesada no país, desenvolvimento que ocorreu de modo estatizante e ligado às forças armadas. Esse tipo de indústria demandava grandes investimentos e seu retorno era a longo prazo, mas mesmo assim houve a criação da CSN – Companhia Siderúrgica Nacional em 1940; da Companhia Vale do Rio Doce em 1942 e da Fábrica nacional de Motores em 1943. O Estado intervinha na economia, mas uma planificação nos moldes soviéticos estava fora de questão, já que o princípio à propriedade privada permanecia intocado. A ação do Estado ocorria através dos órgãos criados para auxiliar e coordenar o conjunto econômico. Além do “Instituto do café”, havia outros institutos como do Açúcar e Alcool, do Chá Mate, do Sal.

Diante de um regime autoritário, consolida-se a industrialização brasileira a partir de uma perspectiva que não implica rompimento com o capital internacional. Os direitos trabalhistas são autenticados a partir do reconhecimento pleno do capitalismo. Encontrando um caminho comum entre o capital privado e a classe trabalhadora, traçava-se uma linha entre os setores modernizantes e conservadores: a luta de classes ocorria no país e a legislação social era o instrumento coercitivo. As indústrias, beneficiárias das ações governamentais, entrelaçavam-se com as finanças internacionais, empreendendo o imperialismo aqui; enquanto isso, a nação sob a égide da indústria explorava a população em prol de poucos que se beneficiavam dos bens de consumo:

o que temos, então, é antes uma composição da burguesia industrial com estas oligarquias que a adoção de uma postura hegemônica em relação à apropriação do poder estatal, adoção de resto inviável dada a instável correlação de forças predominante na época. Temos, como característica do período, um contínuo processo de barganha e acomodação entre burguesia industrial e elites oligárquicas e de conciliação e repressão em relação às classes populares, com o Estado outorgando-se o papel de árbitro (SOUZA, 2004, p.32)

Nesse aspecto, as relações arcaicas são mantidas e o subdesenvolvimento se impõe, enfatizando o caráter semicolonial do país; aliás, ele se coloca como uma formação histórica da nossa condição atrasada, mas sobretudo como um aspecto da formação capitalista em geral. Nesse aspecto, garantimos nossa entrada no capitalismo de modo parcial como supridores de bens não industrializados ou semi-industrializados, em uma tímida urbanização nas cidades centrais e portuárias. Enfim, atividades nas quais se aplicam as importações de técnicas avançadas de produção e de transporte, mas que não se ligam ao resto da economia, a qual transmite, através de seus movimentos, a dinâmica do mercado mundial. As velhas práticas permanecem. (SINGER, 1989, p.353)

A herança da base econômica é mantida, fazendo com que a economia brasileira seja uma extensão do estatuto colonial, mesmo após a expansão comercial exportadora do café, a acumulação, o excedente de mão de obra, proporcionado pela abolição e o aumento de consumidores bem como as técnicas de produção. Não houve agregação dos direitos e a sociedade escravista, que depois se integra ao desenvolvimentismo, somente aspira à dignificação do trabalho. A vitória avassaladora do capital faz com que as consequências sociais regressivas se mantenham, o paternalismo e as relações de clientela não são derrotados pelo trabalho assalariado, aumentando a assimetria vertiginosa entre as classes. Trata-se, portanto, de um exagero falar em superação, pois o que se verifica é que o ruim foi substituído pelo que não é bom (SCHWARZ, 2012, p.127).

Nesse sentido, é preciso ampliar o raciocínio e ver, em uma perspectiva macrocômica, as forças sociais em ação no processo modernizador, evitando qualquer naturalização desse processo:

o único destino - no sentido trágico da expressão - que se pode legitimamente aceitar no caso da economia brasileira é seu ponto de partida: uma economia e uma sociedade que foram geradas a partir de um determinado pressuposto: esse é concretamente seu nascimento e sua inserção no bojo da expansão do capitalismo ocidental. Portanto, o desenvolvimento no sentido de expansão da economia brasileira consistirá na afirmação ou da negação da forma de produção do valor específico do capitalismo; as diversas situações são pois expressões da dialética de produção dessa forma de valor. Não há nenhum destino quanto ao ponto de chegada (OLIVEIRA, 1977, p.395)

A relação complexa da economia dependente e de uma política alicerçada no interesse do capital deixa ainda mais evidente a luta de classes e como ela se dá em dois planos: o primeiro, no antagonismo entre proprietário e não-proprietário; o segundo, no seio da própria classe dominante que passa a ser mediadora entre capital e trabalho. Aí,

o que se vê é o antagonismo, que não se expõe de modo simples, mas revela a contradição entre os proprietários do capital, em que um se alimenta do outro. Nós, então, reproduzimos internamente o mecanismo externo de exploração:

no plano teórico, conceito de subdesenvolvimento como uma formação histórico-econômica singular, constituída polarizadamente em torno da oposição formal de um setor “atrasado” e um setor “moderno” não se sustenta com singularidade (...) De fato, o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários em que o chamado “moderno” cresce e se alimenta da existência do “atrasado”, se se quer manter a terminologia. O “subdesenvolvimento” pareceria a forma própria de ser das economias pré-industriais penetradas pelo capitalismo, em “trânsito”, portanto, para as formas mais avançadas e sedimentadas deste; todavia, uma tal postulação esquece que o “subdesenvolvimento” é precisamente uma “produção” da expansão do capitalismo. (OLIVEIRA, 2013, p.32-33)

Para Francisco de Oliveira, o subdesenvolvimento é uma formação histórica singular, uma unidade de contrários, na qual o moderno se alimenta do atraso e o atraso se realimenta no moderno. Assim, ele não é um estágio para o capitalismo, mas uma condição determinada de expansão do sistema. Consequentemente, o processo interno de acumulação de capital não deve ser entendido como uma brecha no capitalismo mundial ou um simples reflexo do imperialismo. Devido ao caráter primário-dependente, o desequilíbrio externo e a crise de 1929 afetam o país; esse, por sua vez, tenta se desenvolver e se integrar ao sistema-mundo a partir da base agrário-exportadora – oriunda do café –, mantendo uma lógica de desvalorização do salário real e de concentração de riquezas. Embora ocorresse nesse período um aumento na produção, isso não era socializado, de modo que a elevação ocasional dos preços e seus frutos eram totalmente retidos pelas classes dominantes. Nesse aspecto, a coletividade acaba por pagar o preço do desenvolvimento desigual, que socializava as perdas e concentrava os lucros:

na economia dependente exportadora de produtos primários, a crise é um cataclismo imposto de fora para dentro sem nenhuma articulação lógica. Daí deslocam contorções para pressão esmagadora do exterior. Para defender contra a crise, mantinham a produção e o financiamento dessa ação se dava socializando as perdas desses empresários assim como produtores e exportadores. A maquinaria estatal foi chamada e mancomunada com o setor exportador; prestou-se a consolidação desses interesses em prejuízo dos outros grupos. A economia interna se torna autônoma, mas não toma impulso em consequência natural da economia cafeeira de exportação (FURTADO, 2006, p.239)

A configuração contraditória estabelecida no progresso nacional do período

mostra e confirma o sentido de nossa modernização tardia. Nos pormenores de sua história e no conjunto dos fatos constituídos desde a colonização, percebemos que persiste uma linha mestra a definir a direção orientada. Isso mostra que o período de 1930-1940 é um momento, uma parte, por si só incompleta de um todo maior, de um movimento que repete o processo de desenvolvimento de nossa sociedade desde a colonização, voltada agora para a consolidação do capital. O objetivo dessa linha de interpretação é mostrar como as relações entre subdesenvolvimento e dependência externa se firmam e intensificam na industrialização e no efeito do progresso moderno e tecnológico, materializando as condições trágicas de nossa modernização. Nesse aspecto, percebemos a inscrição brasileira na formação das sociedades de base industrial de forma com que as estruturas sociais e os quadros institucionais preexistentes reagiram a essa penetração e a condicionaram:

o processo descrito, em vários dos seus níveis e formas, constitui o modo de acumulação global próprio da expansão do capitalismo no Brasil no pós-anos 1930. A evidente desigualdade de que se reveste que, para usar a expressão famosa de Trotsky, é não somente desigual mas combinada, é produto de uma base capitalista de acumulação razoavelmente pobre para sustentar a expansão industrial e a conversão da economia pós-anos 1930, que da existência de setores “atrasados” e “moderno”. (...) A expansão do capitalismo no Brasil se dá introduzindo relações novas no arcaico e reproduzindo relações arcaicas no novo um modo de compatibilizar a acumulação global, em que a introdução das relações novas no arcaico libera força de trabalho que suporta a acumulação industrial-urbana e em que a reprodução das relações arcaicas no novo preserva o potencial de acumulação liberado exclusivamente para os fins de expansão do próprio novo. (OLIVEIRA, 2013, p.60).

Torna-se evidente que o subdesenvolvimento não é uma fase do processo desenvolvimentista, que poderia ser superado pela configuração ideal de fatores. Ao contrário, eles são aspectos do processo histórico ligados à forma de difusão da tecnologia moderna. Na formação das atuais sociedades industrializadas, houve a transformação estrutural de oferta e bens de serviços, fazendo com que as tecnologias fossem introduzidas desorganizando as atividades artesanais preexistentes e tornando determinante na medida em que modificava a relação das forças sociais e da distribuição de renda. Em condições de subdesenvolvimento, o crescimento apresenta características opostas as supracitadas. Neles, há uma fase de elevada produção, fruto da inserção nos mercados internacionais, da exportação de produtos primários – adquiridos com a utilização intensiva de recursos naturais e mão de obra abundante – e depois uma tentativa de diversificação.

Na América Latina e no Brasil, a industrialização não foi uma tentativa de rompimento com os esquemas tradicionais da divisão de trabalho, ela tomou impulso após depressão dos produtos primários no mercado internacional em 1929. O desenvolvimento industrial se deu pós depressão e ocorreu impulsionado pela substituição de importação, que não implicava necessariamente em aumento e distribuição do consumo, mas numa necessidade de produção e acumulação. Dado o debilidade da demanda externa, os produtos da nova indústria eram vendidos a preços mais altos do que população pagava anteriormente pelos similares importados, a industrialização substitutiva era uma consequência do perfil que se criara e do sentido que se instalava a economia. Atividades manufatureiras e investimento público criaram fortes demandas para materiais de construção, dando início a uma diversificação desorganizada, diferentemente do que ocorreu nos países desenvolvidos, onde houve uma progressão do artesanato ao setor manufatureiro e por último a indústria metalúrgica. No Brasil, o governo subsidiou a demanda reprimida e muitas vezes decorreu da implementação no país de empresas estrangeiras que anteriormente controlavam o mercado das exportações. O progresso técnico era reflexo de outros fatores - políticos, por exemplo - e não a causa do desenvolvimento; a tecnologia existia de modo exógeno e, como importada, não se poderia esperar uma relação significativa entre a produção de fatores e sua remuneração respectiva. Enquanto nos países centrais os conflitos sociais tem a solução facilitada pelo progresso tecnológico; no mundo subdesenvolvido, o progresso tecnológico embasa o conflito e perpetua a falta de autonomia nas questões do país.

Para enfatizar o recorte teórico aqui pretendido, é importante fazer uma breve comparação. Na formação das sociedades plenamente industrializadas, houve uma série de transformações estruturais, que motivaram a desorganização das atividades pré-capitalistas e a modificação das relações de trabalho. Em condições tardias, essas transformações apresentam características bem diferentes, e a industrialização não rompeu, nem sequer subordinou as formas de produção e organização social tradicionais. Essa condição assinala o aspecto trágico da modernização tardia em seus diversos aspectos, unificando um processo multideterminado. Segundo Celso Furtado:

Dessa orientação do progresso técnico e da conseqüente falta de conexão entre este e o grau de acumulação previamente alcançado, resulta a especificidade do subdesenvolvimento na fase de plena industrialização. Isto é, a modernização nacional está vinculada ao atraso não somente pelo comportamento das elites que se apropriam do excedente, mas também pela

situação de dependência cultural em que todos se encontram, que importam formas de modernização sem pensar na realidade local, agravando as desigualdades sociais (FURTADO, 1975, p. 82).

Em uma simplificação do desenvolvimento autônomo teríamos: progresso tecnológico → acumulação de capital → modificação estrutural. Já em projeto capitalista tardio e dependente o sentido é inverso: modificação na composição da demanda → acúmulo de capital → progresso tecnológico. Assim, o processo brasileiro reproduz em condições de modernização as condições do subdesenvolvimento. Nesse sentido, desenvolvimento é um processo que implica adaptações estruturais, nas quais os aspectos econômico e cultural são pares que devem ser incorporados como partes de um conjunto. Contudo, dado o colapso da modernização tardia, retroalimenta-se as condições da colonização, perpetuando uma dialética trágica em cujas raízes a modernização é um estado de exceção permanente que mantém a lógica periférica. Percebe-se instaurada uma dinâmica na qual progredir significa manter o estatuto do atraso; esse, por sua vez, incorporando novas formas, prolonga no presente os aspectos aparentemente insuperáveis do passado.

Sitiada pelo pressuposto progressista e suas contradições, a periferia tragicamente se coloca como “sujeito monetário sem dinheiro”. Em uma transformação via prussiana, expressa-se a conciliação das classes na proposta reformista da política e a afirmação da modernização pelo atraso. O avanço em direção ao progresso técnico-capitalista se faz experimentando formas híbridas, nas quais as forças produtivas sofrem entraves de certas determinações históricas sem romper sua condição de subordinação com relação aos polos hegemônicos da economia internacional.

Essas são as condições objetivas da tragicidade nacional, compreendidas dentro do processo de modernização capitalista em condição tardia. A falta de um final feliz se revela na consciência segundo a qual os saltos não desfizeram essas condições. Nosso objetivo é demonstrar que o viés trágico como se firmar como uma posição “esclarecida e desabusada, que torna modelo para a compreensão estética e social quando fica evidente que a sociedade burguesa não se governa a não ser superficialmente, ao passo que a superação não está à vista”. (SCHWARZ, 2012, p.290)

CAPÍTULO 2 – O romance brasileiro de 1930¹ e a adesão ao trágico

A compreensão da relação entre os elementos externos e estéticos se faz muito necessária nesse estudo, que busca afirmar o trágico² como um dispositivo narrativo que também representa aspectos da realidade nacional. Raymond Williams alerta que não se trata de perceber o poder nas forças externas, mas entender a determinação nas próprias atividades desempenhadas pelos homens. (WILLIAMS, 2011, p.48) Abandonando a concepção de reflexo da realidade, a superestrutura é uma mediação da base, isto é, as relações reais de produção de uma determinada fase do desenvolvimento propicia correspondências nas conseqüentes relações sociais e culturais. A representação artística não é meramente abstrata, ela conforma valores vividos e práticas em sociedade. A literatura acompanha esse processo e incorpora, ordena e representa formas específicas desse panorama histórico geral.

Pode-se afirmar, nessa perspectiva, que a forma artística é capaz, em menor ou em maior grau, de expressar esteticamente a reflexão e a potencialização crítica de fenômenos complexos. A arte autêntica visa ao maior aprofundamento e máxima abrangência na captação histórica e, nessa seara, não se trata simplesmente de juntar o

¹ Essa designação tem sido abordada durante toda a pesquisa, contudo, vale a ressalva de como ela é vaga e imprecisa. Luís Bueno chama atenção de como o rótulo pode se referir, ao pé da letra, a qualquer romance ou a qualquer autor surgido naquela década, ou a algo bem específico: o romance dito social ou regionalista, publicado entre a estreia de José Américo de Almeida e Clarice Lispector, ou seja, do final dos anos 20 a meados da década de 40. Na tentativa de resolver a questão, Bueno refuta a polaridade sobre o regionalismo e tenta embaralhar as obras em uma dinâmica narrativa, cujo pressuposto formal fosse criar um realismo específico desenvolvido na década de 1930. Deste modo, o que as caracterizaria é a relação entre os elementos subjetivos e sociais que se cruzam e se embaralham estando no mesmo plano: “é por isso que faz sentido falar em romance de 30 tanto para Jorge Amado e José Lins do Rego, quanto para Octavio de Faria, Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, sem correr o risco de cair na indistinção”. (BUENO, 2006, p.35)

² Os estudos sobre o trágico se configuram, em sua maioria, pela dificuldade de precisão e definição do fenômeno, sendo observadas contradições na sua caracterização. Seja no panorama literário, ou no âmbito filosófico, não se estabeleceu uma sistematização de pensamento que conseguisse entender a sua complexidade e relacionar a arte trágica à discussão teórica. Nesse sentido, quanto mais o pensamento se aproxima de um conceito geral, menos se pode examinar a sua estrutura. A conclusão a que se chegou sobre o trágico é que nele não existe unidade, isto é, ele não se apresenta de modo único e, em decorrência de um movimento dialético, contém diversas faces, o que tornaria mais adequada a sua denominação como “trágicos” (SZONDI, 2004, p.84-85). A busca por uma elucidação do fenômeno continua sendo revista e discutida em *Doce Violência: a ideia do trágico*, trabalho mais recente sobre o assunto. Publicada em 2013 no Brasil, a obra retoma a diferenciação feita por Szondi, demonstrando que o trágico tem como origem a tragédia, mas contempla uma dimensão mais ampla e diversificada, enquanto aquela se restringe a representação da poética e da teoria normativa dos gêneros artísticos. Ainda que valorize a arte grega, identificando nela o nascimento do elemento, o estudioso metaforicamente afirma que o exame do trágico só ocorre após o desenvolvimento filosófico e, sobretudo, após os escritos de Hegel, a quem Szondi menciona como o fundamento para as demais interpretações do objeto. Nesse aspecto, valoriza-se o elemento como um modo de representação articulado às transformações de ordem social e histórica.

estético ao social. É preciso compreender a forma literária como síntese profunda do movimento histórico, dispensada do registro documentário e do retrato das partes, mas capaz de trazer a *mimese* na composição, organizando o que na realidade parece disperso e incompreensível:

o instante de expressão nas obras de arte não é, porém, a sua redução ao seu material enquanto algo de imediato, mas extremamente mediatizado. As obras de arte tonam-se aparições de um outro, quando o acento incide sobre o caráter irreal da sua realidade. (...) O instante da aparição das obras é a unidade paradoxal ou o equilíbrio do que se esvanece e do que se preserva; são tanto imobilismo quanto dinamismo (ADORNO, 1970, p.97)

A relação entre a obra de arte e a empiria é mediada pelo sujeito artista, porém a forma social é objetiva e se coloca também em relação às vontades e às consciências individuais. É preciso lembrar de que a matéria do trabalho artístico não é completamente informe, ela está relação dialética com os aspectos psicológico e social. Deste modo, os aspectos econômicos exercem influência nas instituições jurídicas, políticas (as leis, o Estado) e ideológicas (as artes, a religião, a moral). Não se pode, nesse aspecto, conceber um sem o outro. Há um elo entre as ideias e a atividade material dos homens, fenômeno que resulta do seu processo histórico, que, por sua vez, constrói uma linguagem real e prática a existir como relações determinadas.

Implementando tal olhar, pode-se afirmar que as relações na sociedade não se dão de modo apartado, como num paralelismo ou numa dicotomia; elas elaboram momentos de confronto reunidos a determinar-lhes a consistência e formação. Deve-se sempre atentar para a contradição da vida material, para o conflito entre as forças produtivas e as relações de produção, pois são esses os antagonismos surgidos da condição social de existência dos indivíduos que são estetizados na cultura. Assim, a obra de arte se contrapõe ao fechamento na sua própria estrutura e também quebra com qualquer determinismo simplificador, já que, se seu espírito fosse reflexo, acabaria a contradição e a negação crítica do mundo existente. Portanto, a arte deve se construir dialeticamente, em que o espírito lhe seja imanente, sem que ela o possua como absoluto.

O modelo dialético aceita bem a mudança e mostra que não há fixidez nas coisas, partilhando das ambiguidades. Sua estrutura é a determinação do indeterminado, do desenvolvimento da história. Uma formação histórica social está sempre imbuída daquilo que lhe originou; ela nunca cancela ou substitui as relações anteriores por

completo. Pensando na questão material, há continuidade na ruptura. Não se trata de repetição, mas de transformação, ocasionando a unidade de contrários. Assim, o movimento da História possui uma base material e obedece a um movimento dialético.

Na inseparabilidade das instâncias estética e histórica, a lógica da arte evoca a legalidade da sequência real da história. Ao pensar a história como totalidade, discutem-se as estruturas de um conjunto real que as totalizam. Isso é por base a dialética, um conjunto de estruturas conflitivas de uma totalização em marcha. Trata-se de uma inteligibilidade material no nível em que os homens a constroem dentro da história, pois todos fazem a dialética não como evidência individual, mas uma evidência intersubjetiva e humana. (SARTRE, 2015, p.77-78)

Isto posto, pode-se dizer que a realidade promove a dialética na medida em que está em movimento e, historicamente, as mudanças ocorrem em função das contradições surgidas a partir das classes no processo da produção social. Deste modo, o motor das mudanças históricas é a luta de classes. Nesse aspecto, a concepção dialética supera a sua definição etimológica, ligada ao debate e a polêmica discursiva, como um tropo retórico, para ter lastro material. Evidencia-se um método que busca dar a conhecer a natureza, sendo consistente em considerar os fenômenos naturais como sujeitos a perpétuas transformações, além de proporcionar o resultado da ação mútua das forças sociais contraditórias. Há de se entender que o ponto de vista da totalidade está ancorado nessa estrutura a corresponder profundamente, por exemplo, a ficção e a realidade.

A perspectiva de imbricação da cultura e da sociedade, a compreensão da forma estética e do processo social, é o problema que buscamos percorrer nesse capítulo através do elemento trágico, aliás, esse fenômeno é o motivador e mediador da dialética que nos ajudará a compreender as determinações da sociedade e como essa produz e reproduz seus significados e valores culturais. É preciso assim salientar que a representação do trágico artístico se configura em relação às condições externas, ao desenvolvimento econômico, mas isso não quer dizer passividade e subserviência, mas ação recíproca³. As vontades e a subjetividades estão em relação às necessidades e às

³ Filósofos e teóricos, através de uma análise minuciosa das peças, buscam compreender o trágico como um fenômeno estético, histórico e filosófico. De maneira geral, eles esclareceram que a tragédia surgiu em uma época específica quando a linguagem do mito estava em declínio dado à realidade política na cidade. Nesse aspecto, o trágico é a representação de um tempo já decorrido, mas que ainda está presente na vida, situando-se entre dois mundos. A ambivalência desse lugar reflete na questão humana, especificamente no herói, que pertence a uma tradição mítica, traduzindo valores coletivos, ao mesmo tempo em que se encaminha para um cenário imposto pela Tebas democrática. (VERNANT, 1977, p.7)

determinações do concreto, que, por sua vez, é a síntese de múltiplas determinações. No caso brasileiro, o trágico é revelador de uma dialética específica que concilia uma forma atrasada de vida à forma moderna, cogitando a inseparabilidade delas. A formação da nossa vida cultural se relaciona com a nossa infraestrutura dependente e ao mesmo tempo afirmativa. Há uma sensação permanente de estar fora do eixo de um mundo, do qual, entretanto, somos partes. A máxima do raciocínio empregado pode ser resumida na fala de Paulo Emílio Sales Gomes: “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada dos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”. (GOMES, 1997, p. 73)

A discussão sobre a especificidade brasileira no âmbito artístico e social foi evidenciada principalmente por Antonio Candido e Roberto Schwarz. O primeiro deles é enfático dizendo que nossa formação cultural se realiza em uma permanente dinâmica entre tendências universalistas e particularistas: “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (CANDIDO, 2006B, p.109). Assim, na relação dos contrários, daquilo que rege a Europa e do que nos é próprio, se dá a legitimidade nacional, não escapando ao sentimento de dupla pertença a evidenciar o desterramento, que nos identifica quando entendemos nossas raízes no complexo de razões de ser antagônicas, finalizando numa dialética do mesmo e do outro, em que esses pares se alternam e se complementam.

Grosso modo, trata-se de uma época quando se esboçam novas formas de estado, passando de um estágio arcaico, repousado pelos mitos religiosos, para outras formas de organização. Verifica-se um contexto de transição em que as mudanças e rupturas eclodem, mas há também continuidades misturadas em um confronto entre remotas tradições legendárias e concepções ligadas ao desenvolvimento do direito e da política. Obviamente, isso refletirá na organização estética das peças, que explicita as antinomias e que permanece incessantemente sem respostas fixas a demonstrar a vida como harmonia e dilaceração ao mesmo tempo. A tragédia instaura, no sistema de festas públicas da cidade ática, um novo tipo de espetáculo que reflete sobre a existência humana alicerçada ao arcabouço histórico. De um lado o coro, que aparece não mascarado, de outro a personagem trágica, que usa máscara para sublinhar a distância do outro elemento e se mostra individualizada, mesmo que essa individualização não a faça de forma alguma um sujeito. É preciso entender essa polaridade que intensifica o jogo dramático e se relaciona diretamente com o momento de dilaceramento que a cultura passa: o coro, coletivo e anônimo, demonstra ali os temores, a esperança, os julgamentos, o sentimento de expectadores que compõe a comunidade cívica; a personagem do herói demonstra o início de outra época a quem é ainda mais ou menos estranha a condição do cidadão comum. A esse desdobramento do coro e do herói fixa um aspecto de ambiguidade, que, por sua vez, fixa uma tensão entre o passado e o presente, o mito e a cidade: a mesma personagem da tragédia ora aparece projetada num longínquo passado mítico, carregado de poder religioso; ora falando, pensando, vivendo na própria época da cidade, como um burguês de Atenas no meio de seus concidadãos. (VERNANT, 1977, p.21). A tragédia e a concepção de trágico não se configuram apenas como uma representação artística, mas também como forma social, que não reflete plenamente a realidade, mas a questiona e a reelabora.

Guiado pela razão dialética e pelo senso materialista, Candido compreende a literatura nacional na esteira dos grandes clássicos; contudo, revela as especificidades brasileiras a desenvolver uma estética diferenciada, uma vez que possui também um desenvolvimento histórico desigual. Em *Memórias do Sargento de Milícias*, por exemplo, o crítico identifica o protagonista como parte da grande linhagem dos *trickster*, mas sua malandragem é própria: trata-se de um ganho estético condicionado à representação da nossa condição social. Assim, o livro estetiza, através dos planos, voluntário dos costumes e involuntário das peripécias, o conflito entre o Brasil burguês (da ordem) e o Brasil pré-burguês (da desordem) a configurar os ritmos da sociedade no início do século XIX. Atento à “redução estrutural”, compreende a lei formal que guia o romance e, que posta em funcionamento, revela a dialética social dos homens livres na sociedade brasileira que, não sendo escravos nem senhores, vivem num espaço flutuante, não prescindindo da ordem nem vivendo dentro dela. Nesse caso, a forma da obra funciona em parceria com a força histórica, apresentando particularidades específicas abasileiradas. A alternância dos impulsos localistas e universalistas é necessária no entendimento da nossa dinâmica, que sempre buscou superar a matriz europeia, representando nas estruturas e articulações estéticas esses impulsos e movimentos reais:

a mimesis habita um espaço entre a *res factae* e a *res fictae* – e talvez nesse sentido se possa entender a afirmação de Faoro a respeito da *mimesis* dialética como ponte. Como *mimesis* não é identidade (imitação, cópia pura e simples) mas produção de diferenças (*poiesis* nos termos de Candido), tanto a realidade quanto a obra literária guardam especificidades próprias irredutíveis, embora sejam ambas redutíveis ao princípio estrutural (WAZBORT, 2007, p.190)

A representação estética se vale do balanceio dialético, que mostra cada lado de modo inconclusivo e sem acomodação, formando um sistema entre polos antinômicos indescartáveis que definem a fisionomia específica do país e a experiência estética. Através de um diálogo recíproco, percebemos as relações entre a forma estética e o complexo de ideias modernas. Nisso, se representa, pela literatura, a descrição do progresso nacional, com acumulação considerável no plano das elites burguesas e sem maior transformação das outras camadas sociais, as quais permanecem cerceadas pelas iniquidades coloniais:

a expectativa de que nossa sociedade possa se reproduzir de maneira consistente no movimento geral da modernização capitalista está relegada ao plano das fantasias piás, não sendo mais assumida por ninguém. (...) Enfim, a vista da nação que não vai se integrar, o processo formativo terá sido uma miragem que a bem do realismo é melhor abandonar. Entre o que prometia e o que cumpriu, a distância é grande. (SCHWARZ, 1999, p.57)

A consciência dessa contradição foi também abordada por Roberto Schwarz, cujas análises apreciam a dinâmica própria que instauramos dentro da tradição europeia. A partir da situação histórica que nos origina, o crítico destaca que, embora possamos afirmar a nossa particularidade, é preciso lembrar que essa segue em relação à Europa, isto é, a nação como realidade sociopolítica é o lugar onde se inscreve a literatura e, por mais desprovincializado que seja o movimento em torno de uma aldeia global, o distanciamento histórico é inevitável, ditando os ritmos da vida cultural. Nesse sentido, o estudioso raciocina sobre o que poderia resultar do encontro de formas particulares europeias com realidades não-europeias, entre o intercâmbio global e realidade local e, pelo viés comparativo diferencial, ele chama atenção de como somos a exceção da regra, a diferença na medida em que nosso tempo histórico específico “decodifica a realidade e a devolve articulada por uma linguagem formal que revela as contradições de suas condições de produção”. Sem pensar em reflexo ou cópia, mas num desdobramento autônomo, cuja lógica escapa as comparações externas, Schwarz vê o diálogo e captação da realidade como uma constelação, onde não existe uma única forma e mostra como a exceção ao modelo é bastante usada, gerando novas configurações. (SCHWARZ, 1987, p.33)

O estudo a que se dedica profundamente para comprovar o raciocínio é a obra de Machado de Assis. *Um mestre da periferia do Capitalismo*, por exemplo, revela como a forma literária se modificou em relação à sua matriz, tendo em vista a condição específica: a importação do liberalismo com o sistema econômico baseado na escravidão. Os romances iniciais do escritor fluminense operam com refutação do baixo e com a eleição de assuntos decorosos, diferentemente do modelo das misturas estilísticas. Essa forma tinha uma potência diferente da Europa, onde isso seria puro e simples moralismo, aqui encobria atitudes paternalistas presentes na sociedade, mostrando uma generalidade peculiar. Esse decoro na representação artística dizia muito da vida nacional, pois, enquanto na Europa o papel do dinheiro é o que saltava na representação da vida cotidiana, aqui, por uma questão histórica, outros elementos vinham à tona, operando com a atualidade as formas arcaicas. O estilo autêntico de

Machado de Assis deriva da autenticidade histórica, evidenciando, no problema do deslocamento da forma, um problema histórico, e assim enuncia como o nosso desenvolvimento se dá de modo desigual, mas combinado.

Nessa seara, Schwarz revela como Machado de Assis, ao redimensionar a tradição, o humorismo inglês, combinando-a com a debilidade dos predecessores nacionais, tornou possível, pelo princípio formal de seus livros, refletir sobre a burguesia patrocinada pelas relações de favor. Deste modo, o êxito machadiano está no choque da experiência específica com a tradição mundial: a falta de relação preestabelecida entre a nossa matriz prática cultural e nossas possibilidades reais é um problema que ganha representação estética. O crítico chama atenção para o acerto relativo brasileiro que entra na modernização sem perda de tempo carregando com ela as barbáries; uma modernização das mais tradicionais no país a conciliar liberalismo progressista e escravismo:

a lei da prosa machadiana seria algo como a miniaturização ou diagrama do vai-e-vem ideológico da classe dirigente brasileira, articulada com o mercado e o progresso internacionais, bem como a escravidão e o clientelismo locais. Um vai-e-vem que resume o vexame pátrio, mas não se esgota nele, pois diz respeito também à história global de que o mesmo Brasil é parte efetiva, ainda que moralmente condenada: a ordem burguesa no seu todo não se pauta pela norma burguesa. (SCHWARZ, 1999, p.116)

A questão colocada está, por fim, em entender como o liberalismo e as ideias universalistas não se anulam diante da realidade nacional, mas se fazem presentes de modo complexo, simultâneo e negativo. Essa configuração é trágica, por excelência, na medida em que mantém conjugadas as contradições de modo perpétuo e irresoluto. A forma romanesca, obviamente, indica essa relação complexa e expõe as divergências do desenvolvimento do capitalismo. Trata-se de uma especificidade que revela como nós temos um desenvolvimento retardatário e dependente, em que se expõe uma interação entre o capitalismo global e a resposta local:

o nosso entendimento é dialético, pois ele se funda numa integração progressiva por meio de uma tensão renovada a cada etapa cumprida. No caso da cultura brasileira marcada pela tensão própria da dupla fidelidade ao local e o modelo europeu, num processo dual de integração e diferenciação de incorporação do geral para se alcançar o particular. (ARANTES, 1992, p.17)

Nessa dinâmica, pode-se dizer que a cultura, assim como a realidade brasileira,

passa por momentos de disparidade e combinação: o romance e a realidade aqui fundamentados não se confundem com o processo do romance europeu; mas, quando contemplado o desenvolvimento em sua totalidade, percebemos que o romance e a realidade nacional fazem diálogo com a história das formas na Europa e pressupõem a sua adaptação às contradições específicas de onde estão inseridos. Trata-se de um processo de acumulação marcado pela assimilação e ruptura em que temos a noção da negatividade presente: um processo de desidentificação sucessiva e alternada na construção de um local que desagua no universal, no desenvolvimento capitalista como um todo. Há, nesse sentido, uma relação entre movimentos em que a tensão parece resolver em síntese e integração a fundar uma ordem histórica global. É necessário, contudo, notar que o colonialismo, a dependência e a luta de classes rifaram a convergência. Não é que ela não exista, mas, na cultura local, se vê a má formação do capitalismo, a disparidade entre o padrão europeu civilizatório e a persistência do antigo regime e do sentido da colonização, realimentando o sentimento dos contrastes. A nossa situação de país colonizado engendra uma forma a partir da qual o romancista trabalha. Diferentemente da matriz, íamos em direção a uma forma social própria e cultural também: as inconsistências, que são devidas ao mencionado desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo, migram para dentro da obra literária. São aquela matéria pré-formada, com a qual a forma ajusta suas contas. Por vezes melhor, por vezes pior. (WAIZBORT, 2007, p.56)

Sem pensar no elogio a periferia e ao atraso, o que se deseja mostrar é o realismo específico, tingido por nossa realidade periférica que remodela um problema histórico a iluminar uma dialética negativa vinculada à experiência ambivalente da dualidade brasileira. Isso quer dizer não adianta enfrentar a mesma lógica para o estudo de autores brasileiros e europeus. A formação brasileira tem um sentido histórico próprio com um dinamismo característico. Não é que nela o universal não exista, ele se relaciona com a dinâmica particular e, no lugar da síntese, há uma dinâmica perpétua:

num país culturalmente à reboque, como o nosso, onde as novidades dos centros mais prestigiosos tem efeito ofuscante, a existência de obras entrelaçadas, confrontadas entre si, lastreadas de experiência social específica, ajuda a barrar a ilusão universalista que é da natureza da situação da leitura, ilusão a que é levado todo o leitor, especialmente quando, com toda razão, busca fugir da estreiteza do ambiente. (SCHWARZ, 1999, p.20).

A generalidade e o detalhe localista se confrontam para mostrar a dialética do

eterno entrechoque dos mundos que não correm paralelamente, mas se misturam num resultado de permanência do antigo regime em um país onde o capital ia sendo incorporado. Há uma combinação que nos lega o senso de contrataste e de contrários, condições antagônicas que guia nossa história dos homens e das instituições. Aliás, nossa conformação da realidade é gerada por um movimento de desilusão, um realismo que se não é regressivo também não é progressivo.

A partir da compreensão do choque de contrários combinados em uma totalidade, verifica-se, na desilusão permanente, o fenômeno trágico a estilizar um movimento de luta entre tendências contrapostas, base do mundo empírico e contidas nesse próprio objeto. Assim, a dialética, que está na estrutura contraditória da realidade, é plasmada pela arte trágica na medida em que representa os confrontos do mundo empírico. O trágico, que se caracteriza pelo embate permanente e irresolúvel, capta a materialidade da situação histórica. É preciso salientar aqui que esse raciocínio não se dá através de uma relação mecânica em que uma estrutura existe como nexos causal da outra. Como vimos, o método dialético não aceita relações de causa e efeito, o que se nota são complexas relações multiformes estratificadas, como é a intrincada trama social.

O fenômeno trágico e as expressões de culpa, falha, verdade e moralidade estão situados em base histórica, isto é, são tributárias das condições materiais, onde repousa a situação social brasileira⁴. Nesse sentido, ele não é superior ao humano e à prática da

⁴ Tanto na *polis* antiga quanto na Idade Média apresentam-se indivíduos no seu primeiro significado histórico, isto é, um membro de um grupo ou algo similar mais do que um ser único que pode ser separado ou isolado. Nesse contexto, o debate sobre a fortuna, o acaso, o fado e a providência que abarca o herói é sempre tratado como incidentes. Esses aspectos são sempre encarados como agentes de leis determinantes, arbitrários para a compreensão reflexiva do homem. Nesse aspecto, o indivíduo podia agir por sua própria escolha, mas dentro dos limites estabelecidos pelos poderes que estavam acima dele: de um lado, o herói deliberava consigo mesmo pensando ali prós e contras, tentando prever o melhor possível a ordem do meio e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido, com o incompreensível, num jogo de forças sobrenaturais que preparam o sucesso ou a perda. (VERNANT, 1977, p.28) Interessante, diante dessa ambiguidade entre as forças humana e do destino, é pensar no campo de ação trágica, que particularmente tinha a função representativa de exibir o sofrimento e a capacidade de resisti-lo. Percebe-se que na coletividade do mundo grego se mostra *en germen* a ruptura para a individualização do herói. Na tragédia medieval, em particular, já existe minimamente uma dualidade entre o indivíduo e mundo, pois, embora a roda da fortuna atue, o indivíduo nela escolhe entrar ou não. A implicação dessa separação e dessa escolha, mesmo que diminuta, é extremamente importante para a individualização do processo trágico, sua adesão ao mundo moderno e sua incorporação ao sujeito. Lembro que o homem trágico ático não tem o que escolher entre duas possibilidades; o comprometimento traduz não a livre escolha, mas o reconhecimento de uma necessidade religiosa e mítica. Lesky denomina essa relação de dupla motivação, em que o herói confronta-se com a necessidade superior a ele, mas por um movimento do seu próprio caráter, ele se apropria dessa necessidade, tornando-a a pouco seu querer. (LESKY, 1996, p.37-38) Na tragédia elisabetana, contemplada na era moderna, perceberemos a irrupção do humanismo, evidenciando o homem como personagem principal. Nela, ao contrário da preponderância da religiosidade e misticismo, o espírito aparece junto do processo de secularização: percebemos que a ação trágica decai no erro moral e ele explicita os hábitos e códigos sociais, verdades particulares, sendo tomadas como absolutas. Para ser mais clara: a tragédia mostra o sofrimento como consequência do erro humano e a

vida, mas uma expressão sistemática da infraestrutura econômica e política. São os indivíduos que conduzem suas falhas, seus desígnios morais e o seu destino, mas antes de tudo, com dados e condições bem determinadas. Aqui não há eliminação do sujeito, mas o entendimento da sua enraização no tempo: a história faz-se de tal maneira que o resultado final se destaca sempre dos conflitos de um grande número de vontades individuais. Cada uma delas é, por sua vez, feita por inúmeras condições particulares de existência. Assim, há, neste caso, imensas forças que se opõem mutuamente, um grupo infinito de paralelogramos de forças, donde sobressai um resultante - o acontecimento histórico - que pode ser apreciado por sua vez como produto de uma força que atua como um todo, de modo inconsciente e cego. (MARX&ENGELS, 1974, p.39)

Diante do exposto, pode-se afirmar que essa análise do trágico é contrária à

felicidade como consequência da virtude. Nesse imbróglio, há uma “justiça poética” a divulgar a prática cultural e econômica burguesa em que todo aquele que é mau sofrerá e o bom será feliz. Nesse aspecto, o que se enfatiza é uma tradição de um pensamento cristão e humanista, mas dentro dos dogmas limitados de uma sociedade complacente e em expansão. Nessa configuração, há um modo particular de ver o sucesso e o insucesso no mundo, em que a ênfase moral torna-se dogmática e o arrependimento e redenção assumem o caráter de ajustamento, acerto de contas, tornando-se, portanto, uma ideologia a ser imposta e a mascarar o reconhecimento da vida real. A originalidade de Shakespeare não se consterna à representação da cognição, da personalidade e dos personagens. Para além disso, o autor inglês consegue discutir em suas peças o fenômeno da criação. Nesse aspecto, Hamlet, Rosalinda, Lear, Macbeth, Cleópatra, entre outros - são exemplos extraordinários não apenas de geração de significado, em lugar de sua mera repetição, como, também, de criação de novas formas de consciência, alicerçadas na realidade. (BLOOM, 1998, p.20) O efeito da representação de Shakespeare na cultura ocidental é incalculável, uma vez que Hamlet representa a si, mas também o humano. Com ele, se instaura o enigma da vida entre tudo e nada, nos colocando diante da incerteza, que não se apresenta apenas como um fenômeno natural, mas também contextual. As peças, fundamentadas em crises políticas advindas da transformação histórica, discutem as falhas de caráter ou corrupção que se desenvolvem pela vulnerabilidade social e não como fruto do acaso. No drama shakespeariano, é possível notar a confluência entre o estilo sublime e o realismo cotidiano e, por mais que os antigos o tenha influenciado, o aspecto trágico acaba se revestindo, em alguns momentos, de cômico e bufônico. Assim, desenvolve uma profunda configuração da expressão em que motivos trágicos se escamba ao ridículo e grotesco. Há de se lembrar, contudo, que a modulação do trágico sublime⁴ é integralmente aristocrática; a limitação da classe impera por mais que personagens populares sejam representados, aparecendo ao lado do herói. Esse se revela singular, dono do próprio destino individual e parte de uma ordem social. Com a dissolução do mundo grego e feudal, a prática da tragédia estabeleceu novas conexões; a substância humana entranhava nas ações e revelava a experiência do homem e os vezos ideológicos da sociedade moderna em formação. O aspecto metafísico e religioso era deixado de lado para engendrar uma perspectiva materialista: ao decorrer de sua trajetória, a tragédia assumia os temas históricos enquanto trágicos, embora preferisse discutir a dignidade da queda, governada principalmente sobre as regras do decoro. Socialmente, tratava-se de uma concepção mais aristocrática do que feudal. Essa secularização da tragédia mostra a questão do comportamento mais do que a condição de um erro metafísico. O erro passa a se relacionar diretamente ao homem, com a sua ação e prosperidade econômica. Notamos, então, a interiorização do processo alicerçada a condição social; além do modo de lidar e aprender com o sofrimento, que passa a ser tão importante quanto vivenciá-lo. O que se percebe diante da representação do isolamento do herói, por meio do confinamento e da posição social, é o progresso de uma cultura: aquilo que então emerge como essência da tragédia é um sentido de ordem pelo qual se entende uma organização da vida que não é apenas mais poderosa que o homem, mas que também específica e consequentemente age sobre ele. (WILLIAMS, 2002, p.51) Pode-se, assim, dizer que o trágico operacionaliza a relação entre forma e conteúdo, constituindo através da representação artística uma boa dose de visão de mundo, de reflexão sobre o homem e o modelo socioeconômico que o permeia.

perspectiva utilizada por Ettore Finazzi-Agró e Roberto Vecchi (2004), uma vez que eles insistem na visão da literatura brasileira em uma suspensão trágica no avesso do tempo e da história. Enquanto buscamos entender a condição trágica perpassada pela dialética histórica, esses autores se enveredam pela lógica aporética:

uma dialética aparentemente sem saída, mas que todavia alude a uma forma muito antiga de pensamento: àquela que, pensando (n)o limite entre as coisas, chega a intuir o caráter disforme de qualquer lógica, a impossibilidade de qualquer limite, naufragando na ausência dos confins, na total impermanência, na fluidez de todas as fronteiras.(FINAZZI-AGRÓ,2002, p.125)

A associação do trágico ao irracionalismo caótico é o fato que mais diferencia essa perspectiva da tragicidade sendo arquitetada pelo lastro histórico. Para Ettore e Vecchi, a cultura brasileira fica ocultada em um movimento de mão dupla (de ida e volta) que nega tanto o particular quanto o geral, tanto o regional quanto o universal, afirmando ambos nesta suspensão trágica. Assim, ao pensar na mediação do trágico moderno no Brasil, se reconhece uma condição específica que é tudo e nada, perdendo de vista a sua inserção histórica. Nesse aspecto, a lógica implementada escapa ao escopo da pesquisa, quando, para definir o lugar e a função do trágico, desalinha a discussão das relações de totalidade entre os aspectos estéticos e sociais almejados para se enveredar em um paradigma que busca uma interpretação ausente da técnica e da razão prática, movendo a todo custo no espaço anímico, no avesso do logos, reduzindo toda a situação sócio histórica a um imperativo paradoxal, em que aparece apenas a negação e a indeterminação de fatores, que estão sim bem determinados.

Por fim, a diferença radical entre essas linhas interpretativas está na materialidade. A primeira aqui utilizada busca definir as determinações do trágico diante da discussão histórica; a outra mantém essas determinações escondidas, em uma atopia que suspende qualquer aspecto factual, impondo um descentramento, um desfalimento de qualquer herança, sem, ao menos, enxergar que isso é consequência histórica do mundo moderno e que atua de modo diferente na esteira e na periferia do capitalismo.

Considerando o trágico como uma representação artística e social, a discussão modernista sobre o Brasil como país novo, país em transformação, vai se esvaindo numa consciência trágica sobre o futuro. As manifestações literárias da década de 1930 e 1940 revelam uma constante busca por representar e compreender a condição

brasileira, destacando nela uma pungente atrofia, enfatizando o que falta e não o que sobra. O tom de deslumbramento, o culto ao exótico e a euforia das promessas salvadoras do mundo são trocados pela crítica ostensiva a desorganização das instituições que constituíram o país. A visão resultante é de pessimismo com relação ao presente e dúvida em relação ao futuro. Há um tom agônico, que nem sempre se traduz em luta diante da catástrofe do atraso, apenas resignação.

Retomando a relação entre os movimentos de 1922 e 1930 executada por Lafetá, pode-se dizer que existe entre esses momentos continuidades e rupturas. Entretanto em cada um deles há um projeto estético que coaduna ao projeto ideológico e, no caso, do romance de 30, existe a rotinização das conquistas de 1922, mas aponta para outra perspectiva, mais melancólica e menos eufórica sobre o país. Essa diferença de visão será transcrita em tons de tragicidade, mergulhando na incompletude do presente, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30. Luís Bueno, ao discorrer sobre as mudanças entre os períodos mudanças de cunho estético e ideológico, revela que na década de 30 a esperança modernista foi dissolvida numa consciência “pós utópica”. Nas narrativas do período, se torna pujante a denúncia do conservadorismo e das relações arcaicas, evidenciando o presente como repetição do passado por não haver modificação social:

em certo sentido, a mesma crença alimentou os movimentos sociais que desembocaram na Revolução de 1930. O resultado, no entanto, se revelou frustrante (...) olhar para o presente é ver um cenário não muito agradável – o que salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernização já implementada não consegue cobrir. Daí nasce aquela pré-consciência do subdesenvolvimento, ou seja, o início da percepção de que o presente não modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais. A arte da década de 30 não poderá, portanto, abraçar qualquer projeto utópico e se colocará como algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo. É nesse sentido que se pode dizer que o romance de 30 vai se constituir numa arte pós-utópica. (BUENO, 2006, p.69)

O romance de 30 revela uma desconfiança da transformação positiva do país pela via da modernização, que se esvai junto com a visão otimista e esperançosa da revolução. Nas obras do período, se coloca a discussão da dependência econômica sob a égide da unidade na diversidade, isto é, pensa-se o Brasil em sua particularidade integralizadora. Em todas as instâncias, predomina-se um desencantamento, às vezes contrastante com a figura dos intelectuais que se mostravam combativos e otimistas. Assim, ainda que se posicionassem impregnados de luta, os escritores deixavam claro na narrativa a dificuldade de transformação da ordem social imposta, e, nesse aspecto, o

final feliz era sempre adiado, não tendo lugar nos enredos. Até mesmo a figura do escritor Jorge Amado, que se colocava visceralmente engajado nos romances, revela, ainda que à contrapelo, a derrocada da felicidade ingênua. O que salta aos olhos, então, é o horror da hora presente, corroborando com um futuro indefinido. Os problemas do subdesenvolvimento invadem o campo da consciência do escritor propondo sugestões, tornando-se estímulo positivo e, ao mesmo tempo, negativo para criação.

Não só a configuração interna do país influencia as narrativas do período, mas sobretudo a conjuntura mundial. A ascensão dos regimes totalitários, o crescimento da Alemanha nazista, a organização comunista e a iminência da segunda guerra mundial bombardeiam o imaginário dos escritores que se polarizam ideologicamente. Murilo Marcondes de Moura, analisando a poesia durante a segunda grande guerra, afirma o teor trágico e de perplexidade, mas reconhece que o evento intensificou e expandiu o essencial dos princípios estéticos, fazendo com que cada escritor tivesse com a guerra uma espécie de contraponto sistemático, o que levou a uma dicção singular, uma resposta nacional àqueles acontecimentos (MOURA, 2016, p.9-10)

Para além da temática da guerra, o interessante é entender a circunstância concreta para melhor observar a sua atuação como forma estética, isto é, como o dado factual consegue projeção profunda, proporcionando assim uma especulação sobre o homem e a sociedade que o cerca. A circunstância, como explica Murilo Marcondes de Moura, é importante ao elemento poético e não tira a autenticidade da literatura, ao contrário, lhe dá ainda mais substância e imanência, pois interioriza a história. (MOURA, 2016, p.23)

O trágico é uma forma de poética para o período, uma vez que se relaciona aos acontecimentos históricos, ao contexto mundial, e, apesar das diferenças ideológica entre os escritores, é um elemento que dá uma resposta através da fatura estética aos governo interno e externo. Nesse sentido, ainda que pressionados diante do nazi-fascismo, do comunismo e da repressão getulista, em um contexto sitiado de produção, os artistas resistiam e escreviam. Implicados em uma mesma tragédia, anunciada pelo rádio, esses intelectuais esboçavam através dos textos o “sentimento do mundo”, como diria o poeta Carlos Drummond de Andrade. Esse, por exemplo, marcava o comunismo nos seus poemas, fazendo menção a União Soviética e presencialmente se aproximava do partido comunista, mesmo na ilegalidade da ditadura varguista.

Especificamente em 1942, contrariamente a política interna do país, o Brasil declarou guerra ao eixo, fazendo com que os problemas nacionais se identificassem com

os problemas do mundo, já que cantar a vitória dos aliados era também cantar a vitória brasileira pelo fim da arbitrariedade getulista. Começava-se ali uma luta doméstica e externa, deixando mais explícito as contrariedades do Estado Novo. O desgaste do governo autoritário era visível e a literatura não deixa de dar o parecer sobre o assunto, quando denuncia a tragicidade dessa sociedade.

O período do Estado Novo ou mesmo os anos que decorrem a sua gestação são momentos importantes para compreender a relação entre os intelectuais e o meio político, já que essa classe social atuou fortemente na organização ideológica do regime, constituindo-se o arauto da discussão sobre a nacionalidade. Um dos poetas que atuou na propaganda política getulista foi Manuel Bandeira. O próprio Getúlio Vargas, buscando reconhecimento e controle dos artistas, efetiva sua entrada na Academia Brasileira de Letras em 1943, deixando assim evidente que a intelectualidade deveria caminhar junto ao Estado em prol do país. A entrada de Getúlio Vargas só faz confirmar os postulados doutrinários e mais autoritários do período, em que a atuação do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – controlava e centralizava as informações, assegurando domínio em relação à vida cultural do país.

O teatro de revista era a expressão mais comum da divulgação dos valores morais, sendo um instrumento educativo por excelência. O ministério do trabalho frequentemente patrocinava concursos literários destinado a produção de peças e também romances dirigidos ao público operário como uma estratégia para prevenção da malandragem e da boemia. Parte dos artistas e intelectuais contribuíram decisivamente para a maquinaria política, dispondo de uma autonomia relativa, que acabava por atingir outra parte de escritores que se mantinham em resistência. Nesse aspecto, vários escritores que declaravam apoio ao comunismo foram perseguidos e presos, como foi o caso de Graciliano Ramos (1936) e Monteiro Lobato (1941), este que inclusive fora chamado por Getúlio Vargas para fazer parte de seu governo anos antes da prisão. Aqueles de tendência fascista foram muitas vezes incorporados ao Estado, que lhes oferecia cargos no funcionalismo público, além de subsídios e benefícios, configurando relações de clientelismo na medida em que promovia e assegurava as carreiras artísticas, livrando-as das oscilações do mercado, garantindo então publicações, glória e fama. (MICELI, 2001, p.158)

Para dar alguns exemplos da integração dos escritores no projeto político, pode-se citar a nomeação do escritor José Américo de Almeida para o departamento da Viação e Obras públicas, em 1932. Carlos Drummond de Andrade foi convidado

também a chefiar o gabinete de Educação e Saúde Pública do ministro Gustavo Capanema. Em 1935, Mario de Andrade assumiu a direção do Departamento de Cultura e Municipalidade de São Paulo, deixando evidente o respaldo ao governo, ainda que as suas obras tratassem das questões sociais que estavam na ordem do dia e dos conflitos ideológicos direita e esquerda mobilizando o mundo.

Analisando com mais vagar, pode-se dizer que entre os intelectuais existe uma disposição ao combate, uma força propulsora empenhada, mas, ao mesmo tempo, essa grande discussão sobre as orientações políticas, indicava certa dispersão de pontos de vistas e opiniões. O que se via é que, muitas vezes, a vida intelectual acabava por assumir formas dissimuladas, sendo condizentes ao trabalho de dominação. Um complicador, nesse aspecto, é o fato de no Brasil, assim como nos países da América Latina, haver uma grande massa de pessoas fora da alfabetização e da literatura, sendo vítimas da sociedade espoliadora. Entre os escritores o papel era, portanto, de ambiguidade uma vez que assumiam o discurso contra a aristocratização da cultura, mas ao mesmo tempo se colocavam como os esclarecedores da massa, reiterando a unilateralidade. As elites intelectuais discutiam a experiência cultural, se colocando como delegados da coletividade, mantendo a posição privilegiada, ao mesmo tempo em que se colocavam como contrários a aristocratização. Transparecia, nesse caso, as contradições sociais.

De toda forma, o período representou o alargamento da participação, ainda mais auxiliados pelos meios de difusão social como a indústria do livro e o rádio: “tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado”. Os anos 30 a 45 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura e, apesar impossibilidade de solução e das contradições, a ideologia ilustrada se colocava, segundo a qual a instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização e do progresso da sociedade e, nesse sentido, para Antonio Candido, a repercussão do movimento é positivo, já que representa progresso, embora tenha sido pouco pra quem necessitava de uma evolução. Se pensarmos no povo pobre, ela não significou quase nada, mas, em relação às camadas intermediárias, a melhora foi sensível, desenvolvendo o ensino a urbanização através do progresso econômico. (CANDIDO, 2006A, p.220)

Em resumo, para grande parte da população, persistia o atraso cultural e o subdesenvolvimento como consequência da dependência econômica. Até mesmo entre os escritores, existiam aqueles que se voltavam exclusivamente para os modelos do

neorrealismo português, produzindo ficção na ordem do documentário e outros mais elaborados, que a causalidade interna muitas vezes fazia com que os empréstimos fossem fecundos, matizando as polarizações. A realidade trágica do subdesenvolvimento fez com que aflorassem os projetos estéticos, buscando encarar com maior objetividade o problema das influências, passando a vê-las como algo natural da cultura, fruto da contingência histórica, assim como pensavam a situação do país. Nesse aspecto, de modo geral, surge a discussão da periferia e da marginalização nas narrativas. A preferência pela temática de grupos marginalizados e a deflagração regional se dão escapando a maneira exótica ou pitoresca, mas como objeto vivo. Seja na focalização dos espaços urbanos ou regionais, retira-se a euforia romântica e o paisagismo *belle époque* para discutir o particular na universalidade ou a universalidade no particular. A representação é tomada não pela exclusividade das cidades ou da região, mas pelo senso mais realistas, refletindo sobre os grupos desprotegidos, a figura do fracassado, um ser falido de todas as possibilidades, inclusive a humana, que se tornam a representação da nossa condição diante do progresso.

Indivíduos desfibrados⁵, impelidos pela força fatal da modernização, impõe a discussão temática das narrativas de 1930. O homem pobre como elemento refratário ao progresso revela a complexidade de um sistema classista e hierarquizante que espolia a humanidade, não apenas o destino individual. A realidade brasileira adentra as narrativas de modo ímpar, esquadrihando a miséria no plano social, mas também moral a respeito da transformação do homem, na sua singularidade e totalidade. Os personagens, ao invés de promover e buscar a transformação da realidade, numa

⁵ Uma lacuna marca a distância que separa a concepção antiga e moderna de homem agente, sublinhando aspectos diferenciados da consciência moral. No mundo grego, a vontade não se coloca, a significação psicológica é indecisa, a força da coletividade se faz presente e paira uma consciência social numa condição histórica determinada. O herói é formado e fixado em hábitos coletivos se constituindo conforme as disposições, sendo improvável comportar-se de outro modo, pois assimila o que é externo como espontâneo. No mundo moderno, as personagens são *dramatis personae*, que devem buscar por si próprio o seu destino, isto é, nasce na solidão, em meio a outros solitários, não encontrando ressonância adequada. Aliás, o problema da solidão é essencialmente moderno, quando não há a simples embriaguez de uma alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também a configuração do tormento de uma criatura condenada ao isolamento que anseia pela comunidade. (LUKACS, 2000, p.43) Nessa perspectiva, é necessário entender que o trágico moderno é capaz de reunir a dimensão estética e filosófica a ponto de pensar o indivíduo e o mundo que o cerca e a representação. A vida e os vínculos nela existentes são colocados em primeiro plano sobre o aspecto de transcendência e imanência, isto é, imbuída de materialidade histórica. Nesse aspecto, há uma totalidade vislumbrada, ainda que essa não seja plena, já que na vida existe a independência relativa a cada ser vivo autônomo em relação aos vínculos que apontam para mais além e a imprescindibilidade de tais vínculos. Assim, ainda que o trágico contemple o homem e seu destino, essa subjetividade “arranca um pedaço da imensa infinitude dos sucessos do mundo, empresta-lhe uma vida autônoma e permite que o todo do qual ele foi retirado fulgure no universo da obra apenas como sensação e pensamento dos personagens”. (LUKACS, 2000 p.48)

potencialidade de heróis, incorporavam a degradação, revelando ainda mais a tragicidade. Descartado do sentimentalismo e da retórica, o sujeito, assim como o aspecto regional, passa a nutrir-se de universalidade e da consciência dilacerada do subdesenvolvimento, passa a captar a dinâmica da realidade e do senso concreto. Trata-se da passagem da potência ao ato, em que o convívio ente literatura e ideologia política e religiosa garantia nas narrativas, mesmo sem a consciência clara do escritor sobre a penetração difusa dos matizes ideológicos, uma tonalidade de tensões. Os romances tem, assim, aspecto de fervor trágico, e são dotados dramaticidade. Neles, o pessimismo é incorporado esteticamente, sendo distinto em cada obra. Trata-se de uma visão plural da nossa realidade, não unificadora, mas que cada escritor estetizou a seu modo esse fracasso trágico.

Nesse trabalho, pretendemos tomar como *corpus* três romances publicados entre 1930 e 1945 para entender como eles, recorrendo à deflagração regional e intimista, representam a convivência entre progresso e atraso, estetizando o trágico cada um à sua maneira. A presente pesquisa pretende mostrar que essas narrativas aludem ao trágico na medida em que se concentra no destino e crise da figura humana, tornando-a depositária de conflitos. Referindo-se a uma acepção moderna, o trágico, aqui abordado, representa uma contradição permanente entre a matéria e o espírito, a afirmação e ao mesmo tempo o aniquilamento do indivíduo perante o mundo do capital. Deste modo, o elemento trágico revelará nas narrativas o triunfo da experiência individual, mas, ao mesmo tempo, o seu falimento diante de uma ordem social, estruturada de maneira falsa e que todos os seus desejos se contrapõem a ela. A dialética entre o desejo individual e os limites impostos pela sociedade explicita a queda dantesca do sublime, encerrando uma esfera-paradoxo, na qual princípios e valores excludentes estão simultaneamente presentes. Diante da saturação entre o homem e a ordem social, instaura-se o trágico, que consiste no momento em que o indivíduo, na ânsia de contrariar os valores da sociedade, afirma-se, mas se depara com a resistência da força que ele negara: o sistema sócio-político-econômico que atravanca a busca pela liberdade plena.

A construção do trágico no romance não somente reafirma a propriedade romanesca de absorver elementos de outros gêneros literários, integrando-os à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um novo sentido, como também configura uma série de manifestações próprias de seu tempo como a luta do homem e sua conjuntura histórico-social, isto é, revela os matizes da realidade brasileira, que se desenvolve de modo desigual, porém combinado. Nesse aspecto, a força materialista

evidencia que o elemento trágico se adere e se aglutina à ocorrência histórica complexa e dinâmica, não estando limitado a uma pretensa ideia de natureza humana permanente e imutável. Assim, o fenômeno trágico se mostra associado a uma série de experiências, convenções e instituições, que se moldam pelas tensões fundamentais de um período, de um momento histórico e de uma cultura específica.

O amanuense Belmiro, *Fogo Morto* e *São Bernardo* nos permitirá a entender como o trágico se revela como articulador da composição formal e das demandas literárias do período. A narrativa de *O Amanuense Belmiro* (1937), especificamente, representa um processo de progresso desumano e excludente, sobretudo nas mazelas da vida social nas cidades. O protagonista evidencia a tragicidade nas ações e na exposição de seus pensamentos, que transparecem a inadequação à realidade presente. Herói problemático, esse burocrata, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, incorporava algum aspecto do atraso, deixando evidente que já não mais vive a ascendência da família aristocrática e também não se adapta ao novo sistema. Interessante aqui é notar como o conflito trágico se dilui no artifício irônico de modo a esmaecer a evidencia da luta de classes. Percebe na organização da narrativa certa conformidade, uma tendência do narrador colocar tudo de modo acomodado. O trágico é evidente nessa falta de resistência e pode ser percebido na ironia romanesca.

Fogo Morto (1943) traz como *leitmotiv* as mudanças econômicas, vistas como parte de uma série generalizada de catástrofes que abalaram o mundo dos engenhos e também o indivíduo a ele relacionado. Seja na construção da paisagem física e humana, seja na descrição da modernização da produção açucareira, esse romance representava a derrocada e a descrença no desenvolvimento através do elemento trágico, atuante em vários níveis de sua construção. Pode-se dizer que esse elemento é pungente na relação entre os personagens e evidencia o conflito em alta tensão durante toda a narrativa. A derrocada de Santa Fé em relação a resistência dos protagonistas nos permitem a entender formações alegóricas que discutem a situação nacional e que buscam a mediação da tragicidade através de formas imaturas como o cangaço, o beatismo e a cordialidade, modos que enfatizam ainda mais o lado trágico do processo de modernização brasileiro.

Esses dois momentos de análise do trágico, para além de se pensar a modernização conservadora no contexto rural e urbano, possibilitará uma sacada das nuances a evidenciar uma gradação no processo de elaboração da forma trágica. Enquanto a obra de Cyro dos Anjos apresenta a tragicidade de modo mais aplainado

pelo efeito da ironia e aplacado pelo estado de sitio getulista, *Fogo Morto*, anunciando o fim do Estado Novo, potencializa o acirramento do processo de decadência histórico, presente na discussão do romance de 1930. Em um momento final, à guisa de concluir a dinâmica trágica implementada nessa pesquisa, analisaremos *São Bernardo*, obra que, embora tenha sido publicada em 1934, consegue sintetizar, com fino acabamento, o conflito trágico nas outras obras enunciadas. O romance de Graciliano Ramos interioriza e dramatiza o que foi projetado em *O amanuense Belmiro* e em *Fogo Morto* de modo a concentrar o tensionamento da decadência e da ironia, aspectos que tornam o trágico ainda mais expressivo. Aqui, ficará ainda mais evidente como as estratégias estéticas de transformações da forma trágica estão intimamente relacionadas à sedimentação do processo da realidade nacional, condizente com a modernidade na apresentação dos seus impasses, sendo uma oportunidade para as considerações finais do debate.

Pode-se, por fim, afirmar que o *corpus* escolhido para esse trabalho não foi casuístico, pois trata de narrativas representativas da literatura do período e que trazem o elemento trágico relacionado à modernização no plano específico de sua fatura estética. Todos esses romances utilizam o trágico como estruturador do conflito social e histórico. A intenção é desenvolver um estudo minimalista que não se amplie a todas as obras do período, mas que possa efetuar o comparativo das formas do trágico, em momentos específicos, evidenciando a importância do fenômeno para a discussão empreendida no romance de 1930 no que diz respeito às questões formais e de estilo dessas obras.

CAPÍTULO 3 – *O Amanuense Belmiro* e a ironia trágica como mediação entre o passado rural e o presente urbano.

O primeiro livro do mineiro Cyro dos Anjos, *O amanuense Belmiro* (1937), foi muito aclamado devido à estratégia narrativa e ao uso de técnicas elaboradas. Muitos estudiosos discutiam a presença machadiana na escrita do autor mineiro, sobretudo, no que concerne à ironia, ao pessimismo e à dramatização psicológica. Nesse sentido, notaram que o romance se afastava da estética panfletária e da temática social nordestina, em voga no período, e trazia a tragicidade como característica principal do protagonista, que diferentemente dos personagens machadianos, encenava o desfibramento e a incompetência para viver. Assim, a fortuna crítica inicial entendeu o trágico na obra exclusivamente pela fatalidade da trajetória desgraçada de Belmiro, filho de proprietários de terras em Vila Caraíbas, que se tornou medíocre burocrata em Belo Horizonte. Destacaram nele uma pujança melancólica e trágica das consequências exercidas pelo tempo, em seu fluxo ininterrupto. (NOBILE, 2006, p.79)

Esta pesquisa pretende ampliar essa constatação e analisar o trágico como um elemento formalizador de *O Amanuense Belmiro*, intimamente relacionado à ironia, oferecida pela técnica de desdobramento do narrador. Nesse aspecto, o estudo não se vale somente da tragicidade do destino do protagonista, mas, sobretudo, das relações históricas internalizadas na narrativa, a engendrar um personagem subjetivista e místico, que sedimenta a contradição do progresso nacional. Para além das ações do personagem, há um conjunto de linhas de força a formalizar a totalidade no romance que é preciso discutir, pois a configuração trágica se constrói na tensão entre o que está dentro e fora do campo de visão de Belmiro Borba.

A construção da obra, que se assenta sob uma escrita narrada em primeira pessoa, expõe Belmiro Borba decidido a colocar sob o papel as suas elucubrações mais íntimas, fazendo surgir uma segunda voz, o narrador, que examinará, no presente, os detalhes vividos pelo personagem:

existe aqui, na motivação da escrita, o primeiro sinal de desdobramento da personalidade de Belmiro: ele tem que desidentificar de si, criar um duplo de si mesmo em outro tempo. O tempo, aliás, conforma os dois Belmiros: existe o Belmiro do passado, ingênuo e esperançoso, e o Belmiro do presente, cético e reflexivo. A distância temporal engendra uma disjunção existencial; (...) Belmiro-narrador (o Belmiro do presente) é produto da vivência do Belmiro-personagem (o Belmiro do passado); o narrador, portanto, ao iniciar

a narrativa, acumula uma série de experiências vividas por ele mesmo enquanto personagem. (...) No fim desse processo, vemos um Belmiro confrontando o outro. (CORDEIRO, 2012, p.185)

Interessante, nessa situação, é entender como o Belmiro narrador, é um escapismo para a frustração do Belmiro personagem, que não consegue se recuperar economicamente e se sublima em ficção como um meio de concretizar seus movimentos de espírito:

pus- me a pensar no permanente conflito que há em mim (...) tais solicitações contrárias, em luta constante, levam-me às vezes a tão súbitas mudanças de plano, que minha vida, na realidade, se processa em arrancos e fugas, intermináveis e sucessivos, tonando-se ficção. (ANJOS, 1983, p.21)

O desdobramento dessa personalidade é imprescindível para o entendimento da toada do romance, pois configura a reunião de contrários a demonstrar a tragicidade de um homem tolhido pelo excesso de vida interior, que melancolicamente escreve seu diário tentando compreender e manipular a realidade. Nesse sentido, para além da escrita de si, o espaço narrado é mediação entre a busca pela evasão e a análise do vivido, a fim de encenar uma dinâmica entre o real e o sonho:

Belmiro escreve porque precisa abrir uma janela na consciência a fim de se equilibrar na vida, o que não importa em ilusão quanto ao verdadeiro significado deste trabalho (...) Numa ordem mais geral das ideias, pode-se dizer que o amanuense é uma ilustração do gravíssimo problema dos efeitos da inteligência através de seu poder de análise, sobre o curso normal das relações humanas. (...) As atitudes belmirianas resultam de uma aplicação do conhecimento aos atos da vida – entendendo-se neste caso por conhecimento a atitude mental que subordina a aceitação direta da vida a um processo prévio de reflexão. (CANDIDO, 2004, p.77)

Na sua escrita, Belmiro a tudo relativiza, inclusive seu passado. Ele assume fazer dele ficção, dando um pouco de vigor àquela inércia, àquela derrota. A configuração de si, entretanto, escapa ao seu domínio e tudo toma um ar de tragicidade, ao mesmo tempo em que o presente e a tentativa de racionalização se veem comprometidos com o desejo de sublimação. Nesse aspecto, a escrita reforça a melancolia, pois, embora demonstre a busca por algum sentido para a vida, apresenta também o fracasso dessa empreitada. O plano (de vida, de amores, e também da escrita) sempre falha: inicialmente, Belmiro se empenha na representação das suas memórias, mas, na medida em que o passado é invadido pelo presente, a narrativa se transforma em diário, e a realidade se coloca aqui e agora. Pode-se dizer que o personagem Borba, sua juventude

de latifundiário e de grandes promessas, vai se esvaindo e invade à cena o narrador Belmiro, frustrado e decadente, marcando o romance de uma mistura estilística ímpar: o ritmo rápido capta os acontecimentos e cenas, o ritmo lento fica para a reflexão analítica, que parece predominar. Esse contraponto faz da narrativa um enunciado das derrotas e de tudo que não prevaleceu:

publique-o ou não, terei de dar-me como sou. Tais desnivelamentos é que compõe minha vida e lhe sustentam o equilíbrio. A um Belmiro patético, que se expande enorme na atmosfera caraibana – contemplando a devastação de suas paisagens – sempre sucede um Belmiro sofisticado, que compensa o primeiro e o retifica, ajustando a quadros cotidianos. (ANJOS, 1983, p.88)

A cena inicial do romance revela uma discussão na noite de natal entre Belmiro e seus amigos de chope – Florêncio, Redelvin, Jerônimo, Glicério e Silviano. Diante da reflexão de que os problemas da vida são insolucionáveis, conjectura-se a importância da conduta católica e da perspectiva metafísica a guiar a vida dos homens, como se ele não tivesse o domínio de suas ações. Nesse aspecto, Belmiro é enfático: “O que haveria é supressão da vida” (ANJOS, 1983, p.10). Ele chega à conclusão de que a melhor maneira para conduzir o seu comportamento é fingir e ignorar essa supressão: “Será o poder de criar e de transfigurar, que possui a alma humana ou haverá uma efetiva transformação no tecido íntimo das coisas? Afinal, pouco importa. A realidade é a aparência” (ANJOS, 1983, p.12). Aqui, o amanuense tenta se programar para viver, convencido pela racionalidade objetiva que muitas vezes se converte também em ornamento romântico. Os problemas em relação ao desenvolvimento social tentam ser desmontados na narração do protagonista pela fuga, fazendo revelar a deformação no indivíduo que contraditoriamente separa teoria e prática, razão e sentimento. Nessa dinâmica, ele tenta ocultar a tragicidade da existência degradada, se distanciando da decadência da família, antes abastada e hoje sustentada mediocrementemente pelo burocratismo público. Entretanto, a contradição da realidade é viva e o aparente “destino eterno dos homens” revela uma questão material historicamente situada:

não me faltam cuidados na vida e é ridícula essa trama sentimental em que me envolvi. Lá está Francisquinha no instituto. Emília se acha de cama, doente. Desde dois dias, fiquei reduzido a níqueis, embora estejamos a sete do mês. O ordenado se foi nessas despesas imprevistas e ainda há contas por pagar. É ridículo. Amanhã terei que visitar o agiota. Não deveria preocupar-me, antes, com estas coisas?

- Não! Diz-me alguém, com majestade. O que nos deve preocupar são os problemas eternos. (...) Problemas eternos! A razão esteja talvez com Silviano. Não vale a pena pensar nas dificuldades da vida. Dedicar-te aos

eternos problemas, Belmiro. (ANJOS, 1983, p.92).

A perspectiva histórica é implacável e mostra como o personagem parece tocado pela vontade de supressão, embora ela não seja fruto de um simples voluntarismo, mas da sua condição real. Assim, ele afirma a sublimação, criando um estilo “belmiriano” de viver, mas isso não é instituído como vontade; ainda que ele finja, é o que lhe restou como possibilidade de existência, como uma deformação amesquinhada das contradições da vida capitalista. Exemplo característico em que ele se insinua como um fingidor é quando revê seu sofrimento. Ele inicia sua narração fazendo uma divisão entre o amanuense que espia e o outro que sofre, e diz que a função do primeiro é retificar os excessos do segundo:

observo agora que o namorado, no momento preciso de sua agitação sentimental, não é capaz de se desdobrar a ponto de permitir ao espírito, quando o coração bate desordenadamente, estudar para fins literários os movimentos desse desvariado músculo. As modificações que a paixão determina em nossas substâncias e a diversa visão, que ela nos proporciona dos seres e das coisas, poderão vir lucidamente mais tarde ao plano de nossa análise quando tudo já serenado, o espírito calcula e mede – mas certamente não são suscetíveis de registro, no entanto que devassam a nossa sensibilidade. E ninguém ignora: a literatura das emoções é feita a frio e a memória, as emoções é que reproduz ou cria as cenas passionais (ANJOS, 1983, p.29-30).

O estilo da escrita com seu lirismo preguiçoso e triste revela a luta interior do personagem; é a busca pela compensação do passado e do cotidiano, a procura da motivação que lhe falta, mas Belmiro acaba entretido e vagueando na paisagem. O que predomina é o desejo “de reviver o pequeno mundo caraímano que hoje avulta em meus olhos. Minha vida parou e desse muito me volto ao passado perseguindo imagens fugitivas de um tempo que se foi. Procurando-o procurarei a mim próprio”. (ANJOS, 1983, p.20) Nesse ensejo, o presente se coloca e, sem perceber, apresenta uma artificialização dessa infância romântica a marcar ainda mais a nostalgia melancólica do amanuense que escreve. Como registra Fernando Gil, o caráter evocativo e atmosférico com que o passado surge possui um tom específico que é o do lirismo, o que corresponde a uma sensibilização maior da expressão romanesca. Desta maneira, o personagem-narrador é também um eu-lírico que, poetizando a prosa, tenta “desmaterializar” o mundo narrado. Neste processo narrativo de relativizar os acontecimentos, desfazendo o objeto, as lembranças de Belmiro emergem como impressões e sensações poetizadas. (GIL, 2004, p. 47-48).

Existe uma debragem temporal que mostra como o passado e o presente se entrecruzam a revelar um esforço para guardar aquilo que não mais existe. Assim, o que era felicidade e recordação é invadido por um toada lépida que desnuda a psicologia vencida de quem narra, ainda que tente parecer o contrário. Cheio de literatice, a narrativa e o narrador evitam o conflito, evitam precisar as situações para se esconder. Nesse aspecto, é interessante notar os muitos mitos criados por Belmiro e a imposição histórica a revelar a condição trágica da triste figura do amanuense:

o mito donzela Arabela tem enchido minha vida. Esse absurdo romantismo de Vila Caraíbas tem uma força que supera as zombarias do Belmiro sofisticado e faz crescer, desmesuradamente, em mim, um Belmiro patético e obscuro. Mas viviam os mitos, que são o pão dos homens. (...) Há muito que ando em estado de entrega. Entregar-se a gente as puras e melhores emoções, renunciar aos rumos da inteligência e viver simplesmente pela sensibilidade — descendo de novo cautelosamente, a margem do caminho, o véu que cobre a face real das coisas e que foi, aqui e ali, descerrado por mão imprudente — parece-me a única estrada possível. Onde houver claridade, converta-se em fraca luz de crepúsculo, para que as coisas se tornem indefinidas e possamos gerar nossos fantasmas. Seria uma fórmula para nos conciliarmos com o mundo. (ANJOS, 1983, p.27)

Tomemos, pois, o mito da donzela Arabela: é ele que reúne o presente e o passado do personagem, trazendo a totalidade, a união entre a sua essência e a existência. Arabela contém Camila, a namoradinha de infância, evocada às vezes como uma lenda. Converte-se também em Carmélia, moça de vinte anos, pertencente ao sistema distinto dos filistinos. Um é sonho e delírio; o outro é objetivo e real. O apelo ao mito revela a inalcançabilidade amorosa: Camila já não mais vive; Carmélia, a moça da *haute gome* de Belo Horizonte, é de outra casta muito distante daquela de Belmiro. O mito revela a impossibilidade da felicidade e do sentido à vida; por conveniência, Belmiro o elege, mas não há satisfação ou saciedade; no final, sobra melancolia:

a solidão trabalhou, e eu revivi um processo infantil e um velho mito de Arabela volveu a persegui-me. (...) E criei um ser fantástico onde só entram traços da moça, o mais, já se sabe é contribuição do luar caraíbano, das noites ermas, de todo mórbido romantismo, secreção da fazenda e da vila (ANJOS, 1983, p.66).

Ao invés de encarar a vida, ele se repõe no mito, humanizando-o e criando uma alienação para suportar o vazio de sua existência: “a mistificação nos prestigia de certo modo e satisfaz a uma pontinha de vaidade que não conseguimos reprimir” (ANJOS, 1983, p.50). O protagonista prefere o crepúsculo e a indefinição, e, para isso, se vale, como esclarece Roberto Schwarz, de uma estética da acomodação, que a tudo tenta

sublimar, sem se comprometer; o arranjo das situações e do próprio personagem procura não levar em conta a realidade objetiva, em uma fantasia que se sobrepõe sempre. Entretanto, é nesse estágio de acomodação que vemos a tragicidade do amanuense, sua vida de conveniência, que lhe traz tamanha tristeza e inação: “a teoria belmiriana (...) resulta apenas em beco e melancolia. Quando não reivindica, a sensibilidade vira sensitiva e se reduz a pedir que não o machuquem”. (SCHWARZ, 1978, p.15)

É preciso entender que Belmiro não quer absorver nada profundamente e usa o mito como forma de acalmar o espírito, pacificando-o. Esse mito, contudo, apresenta a história transfigurada e evidencia a crítica à realidade. É pelo mito, criado pelo protagonista, que percebemos o fracasso do seu plano de evasão, revelando o quanto perdido ele está: “tudo está como dantes, como há doze anos passados. Dir-se-ia a Bela Adormecida no Bosque, sem a Bela e sem o Bosque” (ANJOS, 1983, p.197). A experiência amorosa é um dos meios de buscar um sentido, mas o que fica patente é que o amor não lhe serve mais.

Interessante, nesse aspecto, é que a afamada oposição entre mito e realidade histórica demonstra uma dinamicidade em que cada instância é reveladora da outra. Isto é, o passado mitológico de Belmiro, explicitado no conjunto de sua memória, ganha contornos reais, materializando a imaginação; além disso, a própria realidade vivida é realçada pela fabulação. No primeiro movimento, a revisitação do passado, impera a mitologização, mas ela está historicizada pelo segundo movimento, de análise do vivido. Deste modo, o mito se revela como transfiguração histórica e já não se vê ali apenas lembranças imaginárias do protagonista; há nas suas criações míticas o processo de retotalização em que damos conta não somente das impressões belmirianas, mas como elas se colocam no conjunto da narrativa:

sou um incorrigível produtor de fantasias, a retalho e por atacado, e fiquei a imaginar doces coisas. Esqueci-me desta triste figura e sonhei um terno idílio. Quando cheguei a pé, ao bar do Ponto, estava, nada mais, nada menos, transmudado em distinto cavalheiro que seria protetor da donzela sucedendo na casa ao falecido pai. (...) Na rua Ere, senti-me nomeado segundo oficial e cheguei a enxergar nas Minas Gerais caracteres nítidos o ato do Governo promovendo por merecimento o amanuense Belmiro Borba. (...) Assim continuaria leitor se eu não ouvisse uma risada quando entrei em casa. Foi o demônio da Jandira que me tirou daquela sorte de embriaguez (ANJOS, 1983, p.34).

Assim como o mito Arabela, Belmiro resgata, em Vila Carabas, o natal familiar, o ano novo e a festa de São João. Enunciando o azul dos horizontes, Belmiro quer viver

a universalidade do mito. Contudo, nela se situa ainda mais a questão histórica e particular de sua classe. Deste modo, o mito, como um modo de buscar um sentido da vida, demonstra sua forma pretérita, isto é, a forma resignada do fracasso. O mito fomentado pela imaginação, no caso, não exclui a dimensão histórica. Quero dizer, o relato belmiriano, ainda que busque escapar à realidade, se situando em divagações, revela à contrapelo os fatos e a condição degradada. Em nenhum momento, a recriação mítica do seu passado faz omitir a realidade presente. É somente em relação ao mundo visível, que Belmiro tenta se afastar, mas, na medida em que dele se distancia, a realidade se coloca à revelia da sua vontade. O mito, então, leva a sublimação ao mesmo tempo em que a situa historicamente:

ou se define o mito negativamente por uma série de faltas ou ausências: ele é não-sentido, não-razão, não-verdade, não-realidade. Ou se se concede a ele um modo de ser positivo, é acesso e transferência para um outro lugar (...) em todos os casos, tanto em seu estatuto quanto em sua palavra, o mito aparece como alegoria (...) Assim, se os mitos podem variar de uma versão a outra sem que o equilíbrio do sistema seja atingido é por importar menos fabulação que pode diferir no curso particular que toma aqui ou ali da história contada, e muitos mais pelas categorias veiculadas implicitamente pelos conjunto de relatos, a organização intelectual que subentende o jogo das variantes. (VERNANT, 1999, p.189-190)

O mito constrói a relação entre o sistema de pensamento e a sua historicidade. Ele materializa a experiência de Belmiro e cria a contradição entre o seu sonho e a realidade. No caso, ele desempenha representação da vida e do complexo sistema de comportamento, deixando de ser portador de uma verdade metafísica, de uma explicação religiosa do destino, para reforçar a coesão social, configurando uma estratégia de Belmiro sobreviver. Atuando na composição do romance, o mito leva a cabo o esclarecimento, assim como mais adentra a realidade, a cada passo que se explicita.

Belmiro Borba é um exemplo de um ser cindido: não é somente pragmático, nem totalmente sonhador; cético, Belmiro-narrador fala da razão, mas ele mesmo, quando personagem, foge ao exercício dela. Tomando o mito como mediador da realidade, mas se afastando do valor mediatizado, ele revela a procura inautêntica, isto é, evita o conhecimento da realidade, mas ela assim mesmo se coloca: “o que a meus olhos surgiu foi a sombra miserável de um tempo que morreu (...) As coisas não estão no espaço, as coisas estão no tempo. Há nelas ilusória permanência da forma, que esconde uma desagregação constante, ainda que inefestável” (ANJOS, 1983, p.86).

O mito, portanto, no romance, revela a decadência e contém o fracasso, mostrando a incapacidade de reconciliação, por ser fruto do isolamento do narrador. Assim, o mito se difere, por exemplo, dos mitos arcaicos, que precedem o estabelecimento da subjetividade. (WATT, 1997, p.222). Ao ver o mito como fuga da realidade e não mediação, Belmiro dá vistas de sua degradação e quanto é impossível sua realização viva e autêntica. Mostra-se antes um alienado que se esconde frente à realidade:

o mito é apenas a representação simbólica de algo, insiste em procurar no símbolo a realização de sua felicidade, ao mesmo tempo em que confronta da realidade e o desmitifica (...) É a consciência viva da insuficiência de sua interioridade que o torna um ser dividido e infeliz. (LAFETA, 2000, p.35)

Esse processo de mitificação, entretanto, é o que o mantém; no seu fingimento, Belmiro arruma motivação para seguir, ainda que apontado pelos colegas como um “louco”, “pequeno burguês” e “alienado”:

andei reagindo um dia ou outro, mas o desejo de realizar o mito, ou talvez de dar sentido a uma vida sem sentido procurou sempre encobrir, ao outro lado do espírito, o meu desencantamento. Como aqueles que, torturados por não sofrer demasiadamente a perda de um ente querido, cultivam o sofrimento e o exacerbam, terei cultivado e incitado uma paixão puramente cerebral, receando, porventura, que seu arrefecimento viesse privar-me de uma emoção que enchia a minha vida. O amor era pelo amor em si. (ANJOS, 1983, p.145)

Na passagem seguinte, Belmiro-narrador expõe o funcionamento de sua sublimação mitológica na tentativa de evitar a melancolia e a tristeza do dia-a-dia:

analisado agora friamente, o episódio do carnaval me parece um ardil engenhoso, armado por mim contra mim próprio, nesses domínios obscuros da consciência. Tudo se torna claro aos meus olhos: depois de uma infância romântica e de uma adolescência melancólica, o homem supõe que encontrou sua expressão definitiva e que sua própria substância já lhe basta para as combustões interiores; crê encerrado o seu ciclo e volta para dentro de si mesmo à procura de fugitivas imagens do passado, nas quais o espírito se há de comprazer. Mas as forças vitais, que impelem o homem para a frente, ainda estão ativas nele e realizam um sorrateiro trabalho, fazendo-o voltar para a vida, sedento e agitado. Para iludir-lhe o espírito vaidoso, oferecem-lhe o presente sob aspectos enganosos, encarnando formas pretéritas. Trazem-lhe uma nova imagem de Arabela, humanizando o "mito da donzela" na rapariga da noite de carnaval. Foi hábil o embuste e o espírito se deixa apanhar na armadilha... (ANJOS, 1983, p.28).

Belmiro sempre fantasia, mas, em algum momento, rompe o mundo dos sonhos e a realidade bate à porta, colocando-o em cheque. Há uma pungente ironia na narrativa

quando se confronta o eu narrado e o narrante de modo a ridicularizar as posições. Pode-se dizer que existe uma hipertrofia da subjetividade que se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. Às vezes, Belmiro Borba é ácido e se desidentifica para fazer a crítica, mas ela acaba incorrendo sobre ele mesmo. Certa manhã, ele alinha sobre o papel versos frustrados, enquanto seu chefe pigarreia. Sem inspiração, denuncia o quanto os amigos dele de seção exercem com desencanto suas funções e que não nasceram para aquilo: “Os mais ficam na burocracia militante e inconformada recusando-se por espírito em função no ofício que lhes parece tão contrário a vocação e preferências. E assinam o ponto com rebeldia na alma e desprezo pelas mãos” (ANJOS, 1983, p.36). Descritos como desviante, por terem ido para a burocracia como um erro na vida, Belmiro se desliga daquele cenário e afirma:

quanto a mim, se algo há de que me ache firmemente convencido é ter neste bureau um destino lógico, que no fundo não me constrita. Mal posso na verdade conter um movimento de ternura quando contemplo, ao por do sol, o edifício grave e acolhedor de nossa Secretaria e quando me lembro da promessa honrada que nos faz o Estado de uma aposentadoria condigna. (ANJOS, 1983, p.37)

No fingimento, a ironia é pungente e revela o ceticismo falseado do protagonista e a realidade que o cerca. Belmiro reconhece que o trabalho burocrático está ligado a tentativa de manter a condição e o *status* social. Assim, em páginas subsequentes, o amanuense reflete que “a seção só fomenta seu lirismo, suas mágicas e seus fantasmas” (ANJOS, 1983, p.54). Em outras páginas, ele, devastado por transformações interiores e alinhando a casa na rua Erê, à Vila Caraíbas e à repartição, afirma: “É aqui nesta sala de jantar, onde o relógio de repartição bate horas caraíbanas, que encontro um refugio embora precário” (ANJOS, 1983, p.195). O que fica evidente, então, é que a realidade se impõe e sua condição de pequeno burguês é revelada. Aliás, fica nítido, através da ironia, que, assim como os colegas, a “sua desadaptação ao meio levou a solução intelectual; esta, que falhou como solução vital permanece como fatalidade” (CANDIDO, 2004, p.74).

Estas notas são íntimas e nelas devo por toda sinceridade. O que eu chamei de concessões, por eufemismo, pode cá entre nós ser reduzido por um vocábulo muito simples e direto: adulação. (...) Tenho adulado em todos os tempos e modos (...) Aboliu-me o colarinho alto, fez-me comprar um terno novo e camisa de moda e exhibi-me em lugares aonde nunca fui - por um lado para se dar importância por outro talvez para se divertir com meu embaraço

(...) Meu lugar é outro e meu clima é bem diverso dos desses salões a que ele me transporta (ANJOS, 1983, p.50-52)

Belmiro cria mitos, finge e ironiza, mas é nessa ação que a paisagem real transparece, expondo a sua degradação. É como a raposa da fábula que critica as uvas e desdenha, sendo que, na realidade, há um despeito por não conseguir apanhá-las. Assim, Belmiro a tudo analisa, para não ser analisado. Suas digressões sobre os acontecimentos são compostas de opiniões, que ocorrem sem nenhuma preocupação de coerência, o que deixa evidente a sua volubilidade:

a ironia, de segundo grau, mal se confunde com um conformismo simples, entretanto nela se coloca uma ironia maior, pois esse conformismo não é uma opção, mas o modo que pode viver no seu fracasso. A prosa risonha, a sua posição ácida anima principalmente a sua submissão. (SCHWARZ, 1978, p.13)

O amanuense, embebido das suas reflexões, mostra a interpenetração do indivíduo e das máscaras sociais; na medida em que contesta, acaba expondo a si como parte do teatro. A ironia assim funciona e acaba por revelar o nosso personagem, que ridiculariza a vida medíocre dos homens submetidos às regras e convenções, mas isso é tudo que ele também se torna. A força dramática do livro está menos nas ações do protagonista do que naquilo que ele escreve sobre o que acontece a sua volta. A riqueza interior do personagem deriva da riqueza de suas reações internas e externas, da dialética entre a superfície da vida e as forças objetivas que atuam em profundidade. É nesse momento que a ironia se apresenta pujante, mostrando a contradição entre o que se coloca e o que é realmente. Seu diálogo interno é que traz o tom trágico e cômico, em que ridiculariza a postura sonhadora e chama à cena o analista, querendo reduzir a fatos toda constatação complexa de sentimentos. Há uma clave melancólica que se constrói pela toada de uma alegria irreal. A ironia, a contradição na narrativa, traz um ar bufo, mas que acentua ainda mais o trágico, na degradação e alienação daquele homem. O lirismo e o relativismo conflitam em que o segundo quer abandonar o primeiro pela análise e isso ocorre de modo humorado. Essa alternância de estilo representa melhor a realidade degradada e estrangulada.

Na composição de *O amanuense Belmiro* é possível notar, pelo desdobramento do eu narrado e do eu narrante, uma luta de perspectivas, uma contradição irônica que começa no assunto, no conteúdo, tornando-se então um princípio composicional, isto é, uma visão artística. Impera um diálogo dramatizado em que vemos o Belmiro narrador,

cético e fingidor, confrontar-se com o Belmiro personagem, lírico e passional. Lafetá aponta a ironia como um recurso comum à narrativa de Cyro dos Anjos, aliás, o crítico afirma que é tal empreendimento que consegue alternar o mundo interior, dos sonhos e da ilusão em confronto com a realidade objetiva (LAFETÁ, 2000, p.25). De fato, a ironia é dada pelo conflito entre realidade e aparência. Além da ironia verbal, onde se relaciona o sentido literal e um significado distinto das palavras, importante é também entender a ironia dramática, a qual pode revelar na história das formas artísticas a discussão da modernidade e da realidade que se dá de modo fragmentado.

Para entender o que seria a ironia dramática, é preciso remeter a uma discussão entre Schlegel e Schiller, advindos do romantismo de Jena, cujo postulado é o primado teórico da contradição e a consciência do caos instituído como modo de representação. Schiller, na obra *Do sublime ao trágico*, retoma Kant para discutir a cisão do homem, sua racionalidade e experiência, além de expor a contradição entre matéria e espírito. A análise atravessa a poética de gêneros, relativizando as fronteiras entre o trágico e o cômico pelo perfil da ironia. Essa é mediadora nos confrontos entre realidade e interioridade; ela tem carga reflexiva e mimética capaz de teatralizar e reunir diversos elementos estéticos e históricos.

Ao reunir o baixo e o alto, a ironia dramática revela uma potencialidade diferente de um tropo retórico a que Schlegel, sobretudo em *O dialeto dos Fragmentos*, associa ao pensamento moderno, no qual prevalece a falta de síntese e a crítica investigativa, inseridas no bojo histórico. A ironia dramática, para a concepção romântica, revelaria a condição de uma impossibilidade de unidade, que é trágica por excelência:

a ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não se deve enganar ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo e que, ou se alegram com a grande pândega de se divertir com todo mundo, ou ficam fulos, quando pressentem que também estão sendo visados. Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. Nasce da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro de perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contem e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças, pois por meio dela se vai além de si mesmo; e, no entanto, é também a mais sujeita à lei, pois é incondicionadamente necessária. É muito bom sinal se os harmoniosamente triviais não sabem de modo algum como lidar com essa constante autoparódia, na qual sempre acreditam e da qual novamente sempre desconfiam, até sentir vertigens,

tomando justamente o gracejo como seriedade, e a seriedade como gracejo. (SCHLEGEL, 1991, p. 36).

A ironia seria reveladora no entendimento dos desdobramentos do indivíduo e na sua busca em um mundo degradado, indicando a provisoriedade do personagem e a concretude simbólica do romance no seu caráter potente de uma reflexão ininterrupta entre o mundo possível e o real. Na narrativa moderna, a ironia se funda na parábise quando o narrador não se limita a narrar e se compraz em reduzir a enunciação deliberando assinalações críticas, tirando a inércia inicial. A ironia dramática, para além da palavra, remonta a consciência de um conflito insolúvel e por isso nela muito há de cômico e de trágico, além de artificial. Ela opera no plano estético e no plano ético, sendo constituída por procedimentos técnicos e reais. (SCHOENTJES, 2003, p.200). Deste modo, além de uma figura do discurso, ela é um princípio de fabricação que rege a obra em que toda e qualquer parte se torna radicalmente irônica:

a forma determinada da obra singular, que se poderia designar como a forma-de-exposição, torna-se a vítima da destruição irônica. Sobre ela, no entanto, a ironia rasga um céu da forma eterna, a Ideia das formas, a que se poderia denominar de forma absoluta, e esta atesta a sobrevida da obra que extrai desta esfera sua existência indestrutível, depois que a forma empírica, a expressão de sua reflexão isolada, tenha sido consumida por ela [...] A obra é um mistério da ordem, revelação de sua absoluta dependência com relação à Ideia da arte, de seu eterno e indestrutível ser superado na mesma. Neste sentido, Schlegel conhece os limites da obra visível, além dos quais se abre o âmbito da obra invisível, da Ideia da arte. (BENJAMIN, 2011, p. 93).

A ironia, além de dizer sobre a composição artística, diz, no seu desnudamento, sobre a relação trágica da busca do homem por uma autenticidade impossível. O nexo entre a ironia e o trágico é a situação do homem como um ser finito tentar compreender uma realidade infinita e com ordens históricas próprias. No campo irônico, a realidade não tem consistência fixa, ela está sempre em transformação. O real não é algo realizado mas em processo ininterrupto de realização, gerado pela força histórica motriz. A situação é irônica já que o homem persegue a plenitude, algo inglório e impossível. Sua destruição em si não é trágica, mas sim o fato de que qualquer salvação vire destruição. O trágico não está na queda, mas no fato de o homem naufragar no caminho que escolheu para escapar à tormenta. Belmiro é assim, um eterno atormentado em qualquer circunstância até mesmo nos liames da burocracia, que lhe traz certa comodidade.

Pode-se, diante desse contexto, depreender uma ideia de ironia trágica em que o herói vivencia a situação cerrada quando se torna espectador de si mesmo. Em uma obra

intitulada *La actualidad de la tragedia*, Christoph Menke sugere que, além da ironia verbal e dramática, pensemos na ironia trágica que diz respeito à limitação da autonomia do herói trágico:

la ironía trágica está, así, caracterizada como una figura de la reflexión, una reflexión, por cierto, que tiene tanto un mecanismo estético como un efecto ético. El efecto ético de dicha reflexión consiste en una modificación de nuestra visión de los conflictos éticos. En la acción común se nos aparecen las dos posiciones de un conflicto ético o político sólo como confrontados uno a otro exteriormente. (...) Esta comprensión simple o «lógica» de los conflictos prácticos es la que se altera fundamentalmente mediante la figura de la ironía trágica, pues inscribe el conflicto en una posición con las demás posiciones. De ahí que la figura de la ironía trágica repose sobre el mecanismo de la reflexión estética. La reflexión estética, como habíamos visto, consiste en el retroceso —lo sostenido o las posiciones— a la actividad de su decir. (...) En la figura de la ironía trágica se evidencia que una posición del conflicto está ya inscrita en la otra por el modo de su generación; su confito con las otras es lo que la produce y la constituye. La figura de la ironía trágica interioriza el conflicto de posiciones evidenciándolo, así, como trágico, es decir, como un conflicto que no podría disolver porque ello significaría disolverse a sí misma. (...) La figura de la ironía trágica circunscribe, así, una forma de lo trágico que ha dejado tras de sí la estrecha unión del héroe trágico con la acción divina, de los confitos trágicos con la lucha de los dioses, lo cual quiere decir: la figura de la ironía trágica circunscribe un concepto genuinamente moderno de lo trágico. (MENKE, 2008, p.218)

A ideia de uma ironia trágica tem a ver com o que Wayne Booth chamou de “ironia instável”, isto é, a ironia que não pode ser mais controlada, que desestabiliza o sentido definitivamente. É quando o narrador parece estar no controle de sua existência e age como se fosse autônomo; no final, essa contradição revela que tudo aquilo não passara de ilusão. A ironia trágica é uma descrição da condição do homem como esse ser cindido, composto por desencontros múltiplos. Lukács referencia a ironia, na sua obra *Teoria do Romance*, como configuradora da subjetividade, como uma manobra que está à serviço do caos histórico (LUKÁCS, 2000, p. 93). Ela representa o mundo moderno na medida em que conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas). Ela é necessária na medida em que revela onde “a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente”, onde “a imanência do sentido à vida se tornou problemática”, mas ainda assim é buscada. Trata-se de uma ironia duplicada que desestabiliza uma ação concludente. O homem trágico é irônico e reflexivo e se revela pela contradição dramática. Ela é o fundamento do romance e, no *O Amanuense Belmiro*, ela é forma, pois a narrativa se desenvolve em uma tentativa autoconsciente; Belmiro não é de todo ingênuo: ele trama a visão de si,

mas, nesse âmbito, certas revelações lhe escapam, transfigurando o fracasso do empreendimento. Na sua escrita, existe uma alternância constante de autocriação e autoaniquilamento, sem resolução, acabamento ou síntese; ela permanece se recriando, se desdobrando em que não há conciliação final, seja na história, seja na realidade. “ – Que faremos, Carolino amigo?” (ANJOS, 1983, p.2018).

Interessante, nesse sentido, é a reversibilidade dos contrários, isto é, como a mediação irônica proporciona a expressão trágica por meio cômico: “romance trágico, bufo ou sem nenhum sentido, conforme cada um de nós, monstros imaginativos, é trágico, é cômico ou absurdo” (ANJOS, 1983, p.84). Devido a sua configuração profunda, a ironia coabita o sério e o não sério, o sublime e o risível; conseguindo tanto elevar quanto rebaixar a realidade e o sujeito nela inserido; mostrar o idealismo e o materialismo como instâncias distintas, porém reunidas. A reunião dos princípios revela na fatura a busca pela totalidade inexistente:

ironia é o que junta e separa os opostos, forçando-os a entrar em contato. Sua ambivalência entra no sentido literal e real e potencializa a opacidade da linguagem. Mantém distintos mas aproximados em tensão, significante e significado, palavra e coisa, forma e conteúdo, expressão e ideia (DUARTE, 2011, p129).

Discutindo sobre o estatuto tragicômico na obra de Machado de Assis, Ronaldo de Melo e Souza afirma que a coerência dramática se dá pela ironia na medida em que ela articula o trágico e o cômico e a fatura como um todo. Risos e lágrimas reunidos é o princípio do drama moderno e, sobretudo, é a representação da expressão da natureza contraditória do homem na modernidade. O estudioso ainda acrescenta que a forma irônica tragicômica corresponde ao comportamento alienado de homens socialmente considerados normais. Em *Quincas-Borba*, por exemplo, a versão romanesca do princípio de humanitas submete o sistema axiológico da tradição humanista da civilização ocidental a uma desconstrução radicalmente irônica a apontar para o sério e o risível e, mais que isso, para a loucura e reificação. Nesse aspecto, podemos dizer que o modo bufo de Belmiro é importante e, pela ironia, torna-se meio para o trágico, sentido predominante, na medida em que o tom final é melancólico e representa a desgraça de um homem que sobrevive a seção de fomento sem maiores expectativas: “Está bem, amigos, consegui vencer mais este dia morno na seção de fomentos. Souu a campanha mandando encerrar o expediente (...) O chope é uma solução pelo menos por algumas horas” (ANJOS, 1983, p.211). Assim, a ironia, além do travejamento estilístico

do sério e do cômico, marca também a tragicidade que é intimista, mas não hermética, pois se apresenta como forma de *mimese*, capaz de trazer a composição do mundo histórico-social nas variadas posturas e estratégias narrativas, valendo-se das reflexões para expressar os valores da vida em sociedade.

Antonio Candido faz uma comparação entre o livro de Cyro dos Anjos e o romance de Machado de Assis, destacando a visão dramática e afirma que nenhum personagem machadiano é tão patético quanto Belmiro. (CANDIDO, 2004, p.76). O fracasso de Belmiro é mais trágico, uma falência ante toda a plateia, que o faz se esconder. Nesse sentido, o ceticismo é explicitado como falseado e nisso “empresta ao seu romance uma qualidade de vida que é superior à de Machado de Assis” (CANDIDO, 2004, p. 76-77). A disposição lírica do *Amanuense Belmiro*, diferentemente dos livros machadianos, propõe uma crítica social menos sólida e incisiva, mas, nesse percalço, revela uma crítica social que desmascara a pobreza existencial da nossa burguesia.

Em Cyro dos Anjos, há um ganho na própria ironia, que reflete o lugar de quem está escrevendo, jogando com quem enuncia: a ironia do romance produz uma crítica realista da situação modernizadora se aliando à ironia lírica que se aproxima e se afasta do melancólico Belmiro. A ironia do “narrador analista” se mescla à ironia do “homem que sofre” de modo com que o lirismo e o distanciamento se tornem solidários tornando a expressão autêntica daquilo que estava sendo ironizado. (NUÑES& LOSSO, 2009, p.105)

A ironia configura uma toada tragicômica, aliás, mais trágico que cômico, como o narrador mesmo afirma: “o que lhes parecerá cômico, nesta página, é talvez simplesmente trágico” (ANJOS, 1893, p.55) e revela uma noção de indivíduo complicada, quando o que se vê é, na verdade, um ser multifacetado e conflitivo. Ele mesmo explicita esse processo: “abundantemente se incorporam às percepções, elementos próprios de sua imaginação, formas especiais que lhes empesta. E um recriador e vê-las não como se apresentam, mas como gostaria que se apresentassem” (ANJOS, 1983, p.56). A melancolia é incisiva na situação de transitoriedade e atua dentro de uma lógica de criação de máscaras; interessante, entretanto, é perceber que embora ela não possa ser vivenciada como uma forma de alegria, torna-se uma fonte indireta dessa alegria, como na contemplação diante do sofrimento. (SOUZA, 2006, p.222) A última palavra cabe sempre à tragicidade, o que não impede que nela tenha algo de graça, como aquilo que de fato sobrou.

Belmiro evidencia como é importante o teatro gratuito para sobreviver. Sublimar tudo para uso fruto pessoal. Nesse aspecto, ficam evidentes as máscaras sociais e a crise da autonomia do indivíduo. Assim, por mais que afirme que sua tristeza é de origem cósmica ou atmosférica, a potencialidade histórica é transparecida e o enxergamos como um pobre diabo. A questão é suprimir a vida, fingir que suprime a vida, mas, na verdade, ela se impõe sobre ele. A questão individual ali se coloca, mas nela se impõe algo maior: no romance, para além da memória e da individuação, há a força histórica. Observação que ele mesmo faz, ao dizer da música e das formas de arte: “o artista se revela por esta forma perfeita, extraindo de seus motivos individuais melodias ajustadas às necessidades da alma dos circundantes que ali iam buscar a expressão para sentimentos infundáveis que os povoam” (ANJOS, 1983, p 21).

Numa espécie de “forma objetiva”, a circunstância histórica se coloca mesmo onde ela é evitada, inventada ou transfigurada. Isto é, mesmo no sonho, Belmiro se reinventa, mas esconde uma profunda tristeza nessa desidentificação. Ele busca ser elegante, mas o que transparece é seu prosaísmo. Na sua vida, a tensão entre a individualidade e o mundo desaparece e com isso o equilíbrio se rompe. Temos a apresentação do fracassado: “Forçado, como o herói desiludido, à aceitação das ‘formas de vida’ que lhe são impostas pela sociedade, o pobre diabo já não tem mais a força daquele para recuar sobre si e conservar intacta na alma, ainda que frustrada, a interioridade dos seus ideais” (PAES, 2000, p.56).

Belmiro é perspicaz para ver o fracasso de Emília que tenta resgatar o passado no uso da linguagem caraímana. Ele vê nela a pobreza, afirmando:

pobre manas. Emília é apenas uma esquisita, mas Francisquinha, perturbada de nascença, vai de mal a pior. (...) Tiveram de viver na fazenda como bicho do mato, entre o pessoal de serviço. Quando o Borba morreu (a velha Maia partiu bem antes) e a fazenda foi à raça, recebi como herança (...) Vieram iludidas pensando que iam para São Paulo. (ANJOS, 1983, p.14)

Entretanto, o pobre Belmiro sublima em si a decadência. Ele deseja aparentar um homem sem abismos, mas, na sua escrita, o fato não se anula por melhor que o conte. De toda maneira, o discurso não apaga a tragicidade, pois a realidade está ali, por menos realista que pareça ao personagem. Há uma ironia trágica atuante que mostra o falecimento da figura do burocrata arranjado e que é insignificante, mas tenta, quase que despercebidamente, traçar uma curva no tempo: “o avô Borba era inteiriço, o pai um leitor de Horácio e Belmiro é literato e amanuense. Daí a duplicidade da ironia que

amassa o neto em nome da fazenda poderosa e da utilidade pública, e ri do avô em nome do literato, democrata e racionalista” (SCHWARZ, 1978, p.17).

Nesse aspecto, ainda que receba a alcunha de excomungado, Belmiro é bem semelhante à família. O movimento de descendência é igual. O terceiro capítulo intitulado “O Borba errado” deixa isso claro:

como Borba, fali. Na fazenda, na vila, no curso. Meu consolo é que sou um grande amanuense. Um burocrata! Exclamava com desprezo. Coitado do velho. Queria fazer-me agrônomo. Ou então agrimensor. Era contra os princípios do velho o bacharelato em qualquer ramo de ciências ou letras. “Temos doutores demais, dizia ele. Precisamos é de braços para a lavoura.” Mas dei em droga na fazenda e andei zanzando pela Vila, metido em serenatas e noutras relaxações. Coitado do velho. Neguei as virtudes da estirpe. Sou um fruto chocho do ramo vigoroso dos Borbas, que teve seu brilho rural. Em face do código da família (cinco avós, pelo menos estão me dizendo – ilustres sombras!) foi um crime gastar as vitaminas do tronco em serenatas e pagodes. Lá estava a fazenda, grande, poderosa, como um estabelecimento público, com sua lavoura à espera de cuidados moços. Sinto muito, avós. Eu não podia ouvir uma sanfona (ANJOS, 1983, p.15).

Na escrita de suas reminiscências, Belmiro afirma a pertença à burocracia, se diz grande amanuense, mas o que de fato transparece é sua mesquinhez a demonstrar a ruína de todo o seu projeto de vida. Nisso, ele também demonstra a inaptidão à vida urbana e à vida rural. John Gledson, por exemplo, analisa o romance com a problemática da passagem do urbano para o rural e a implementação dos favores. (GLEDSON, 2003, p.50) O desabafo de Belmiro revela como seu destino frustrou toda a família e a si próprio:

uma dessas discussões que nós, Borbas, nos dizemos coisas duras, para, depois num desfecho melodramático, nos abraçarmos. Voltou com uma grande dor no coração, para gravame de sua insuficiência mitral, e mais tarde um deputado me introduziu na burocracia (ANJOS, 1983, p.16).

Outro personagem com postura enobrecida que se aloja na vida burocrática é Glicério. De família relevante nos confins do Triângulo, o filho do coronel Portes se torna bacharel e não quer voltar para o interior, se abriga na cidade como alguém perdido, mas protegido:

a indecisão e o desânimo de Glicério me causam pena. Não sabe o que vai fazer com o diploma. Deixa ou não deixa a seção de fomento animal? Pega ali os seus seiscentos mil-réis, quantia que os advogados novos, cá fora, não estão ganhando. Além disso não se sente atraído pela profissão. Apanhou o vício da literatura e só acha graça nisso (ANJOS, 1983, p.183).

Um lugar no mundo, na carreira burocrática pelas mãos do deputado, é assim que Belmiro alcança certo conforto revelador de seu lado derrotista e seu descompasso:

ao escrever esta página, lembra-me uma palavra que ouvi do desembargador Linhares cerca da predominância da face campesina em meu temperamento (...) Uma tarde dessas, confiei-lhe meu estado de espírito, que se resume na disposição de orientar-me exclusivamente pela sensibilidade, desde que vacilara-me caíram ao meus olhos todas as convicções e pontos de apoio de consciência. Disse-lhe que me presumia um homem sem princípios ou que conservava apenas preceitos morais, legados do velho Borba. O desembargador fitou-me e com os olhinhos penetrantes, por de trás das lunetas rosas e esclareceu a mim próprio que nem esses preceitos me restam e o que há em mim são sentimentos de ordem moral (ANJOS, 1983, p.65).

Interessante é o método desse procedimento: o que chama a atenção no verniz trágico da escrita belmiriana é a relevância moral. Do lugar em que Belmiro foi alçado, ele descreve com certo pudor ou modéstia, excluindo o que possa precisar qualquer situação (SCHWARZ, 1978, p.12). Não sabemos como foi, nem quem conseguiu fazer dele parcialmente vencedor, mas existe, na narração, certo moralismo que tende novamente ao movimento de sublimação, isto é, a suavização do fenômeno trágico percebida através da exposição dos conflitos históricos. O esquema de favor é descrito de modo sutil, entretanto o viés trágico não deixa de aparecer. A moralidade de Belmiro, ao dizer de seu cargo burocrático, não está relacionada à religião e à natureza humana, mas ao processo histórico de engendramento da cordialidade e das artimanhas políticas. O modo como descreve parece ingênuo, mas a narrativa logo revela o quanto a moral está comprometida com a criação da imagem do amanuense: “O pudor é sua fraqueza intelectual, é adversário natural da crítica descomprometida (...) A mistura belmiriana de perspicácia, cultura, banalidade e lirismo fixa em profundidade, um personagem frequente e central da literatura brasileira” (SCHWARZ, 1978, p.14).

Nesse âmbito, pode-se dizer que a ética e a moral são flexíveis e construídas de acordo com o ponto de vista histórico de classe. Elas são vertiginosas. Schwarz afirma que a sensibilidade da tradição de Belmiro, a busca pelos costumes dos Borbas, se coloca como única estrada possível. Entretanto, ela também não é levada longe demais “(...) Nada leva a nada é este o horror do livro. Nem a cultura garante lucidez, nem a floresta de contradições produz conflito” (SCHWARZ, 1978, p.16). O que se vê são as virtudes belmirianas, seus costumes de bom moço, como contradições típicas do extrato social que o sustenta; desligado da prática e das veleidades moral, Belmiro é exigente: parece se recusar da razoabilidade da vida, a ser como Florêncio, e é radical na busca

por reconhecimento, como Silviano. Nesse jogo, percebemos que a conveniência é o que predomina, mas se esfumaça e se esconde frente à fantasia. Essa fantasia que parece excluir a conveniência, muito serve ao pudor e à modéstia para que nunca precise tomar parte nas situações e decisões. Entretanto, quando se dirige a pessoas comuns como Emília, Belmiro acaba por expressar seu conservadorismo, como no momento em que descreve a Intentona de 1935:

para satisfazer à sua curiosidade, que tão raro se exercita, servi-me da mesma explicação dada durante a Revolução de 1930: fora uma briga de coronéis, gente graúda. De outro modo, ser-lhe-ia difícil compreender. Em Vila Carafbas, havia ainda memórias das rixas seculares entre famílias importantes. A vila era pacífica, mas pouco além, nos confins do Norte, ocorreram durante muito tempo querelas sangrentas, que consumiam famílias inteiras. Dois coreis fazendeiros brigavam por questões de terra ou de honra, iam às armas, matavam-se. Filhos, netos e bisnetos herdavam a contenda avoenga, e esta só terminava, às vezes, com a aniquilação de todos os elementos válidos, de parte a parte. Havia reencontros armados, com jagunços de um lado e de outro. A isso chamavam “fogo”. A pergunta de Emília, a propósito da revolução comunista, lembrou-me os dias penosos de 1930, quando as manas me deram grande trabalho (ANJOS, 1983, p.159).

Em um movimento dialético, a narrativa internaliza o fato histórico, trazendo-o para realidade presente; ao mesmo tempo, externaliza as impressões do narrador para que possamos melhor discerni-las. Quando Belmiro aproxima os movimentos de 1930 e 1935, desenvolvendo o raciocínio de que o golpe das classes agrárias e urbanas contra o poder das oligarquias estaria relacionado ao golpe planejado pelos setores médios urbanos contra essas elites agrárias, ele coloca a revolução como um movimento progressista, com uma estratégia positiva encabeçada pela classe média. Entretanto, como discutimos, trata-se de movimentos diferentes, ainda que essa classe média tenha justificado a reivindicação, resultando na reprodução da desigualdade, garantindo assim a revolução pelo alto, via prussiana. Ele confunde os eventos, mas, dessa vez, se compromete e puxa a sardinha para sua brasa, isto é, para a classe que pertence:

assim para efeito de análise o que fica registrado no livro não é só a opinião do narrador personagem – pois a voltagem social do romance não se esgota na mundivisão do protagonista – mas a fatura mesmo da composição dos fatos, que por sua vez especifica uma determinada concepção sobre eles. (...) Por tudo que foi discutido até aqui, vê-se que a mundivisão de Belmiro não é a-histórica (...) o que aparece como sentimento apolítico, cético ou niilista é uma forma de representar a sociedade, pois a atitude de Belmiro dá vida à postura dos intelectuais de classe média distanciado dos meios de mobilização social, indispostos com o elitismo dos movimentos existentes e contrários aos estados das coisas. Belmiro representa o intelectual diante da via prussiana, em outras palavras, o que seria a condição a-histórica de

Belmiro, é na verdade e ao contrário prova de sua historicidade (CORDEIRO, 2012, p.206-207)

Nesse percurso, o narrador-personagem faz com que os fatos apareçam e deixa evidente como sua classe é distanciada dos movimentos sociais e pelega das elites. Sua postura revela tragicidade na medida em que se vive no limbo; nisso, a realidade sempre se impõe mostrando que o cético burguês, que parece desligado das hierarquias de classe, precisa, no fim das contas, tomar seu posto, pois “a simples aquisição de umas botinas novas desequilibrou o orçamento do mês” (ANJOS, 1983, p.45). Deste modo, é possível notar que a moral não é um conjunto de regras feitas e prontas; a função moral é, principalmente, a de harmonizar os interesses de cada indivíduo com os da sociedade. Assim como a historicidade circunscreve o homem no tempo e no espaço, também a moral muda com as transformações da sociedade. Nesse sentido, não é possível perceber nem a moralidade nem os humanos como entes da natureza, já que, se o ser humano é histórico, a moral também é.

Adolfo Sanches Vasques, em *Ética*, aponta os três momentos em que já se pode pensar a moral como a-histórica, isto é, quando se pensou que ela fosse definida por Deus; quando se atribui sua caracterização à natureza, como se as qualidades morais fossem instintivas ou ainda aquela que pensa o homem e seu desejo como fundadores dos seus preceitos. Em uma perspectiva marxista, esse autor revela que a moral surge com a passagem da forma natural de vida para o convívio social, que implica um distanciamento da natureza e o seu domínio mediante o trabalho social. Ela é, pois, a relação do homem em si com a coletividade; aliás, ela é o meio de assegurar a concordância do comportamento de cada indivíduo com os interesses coletivos. A evolução do sistema cultural e econômico, a intensificação da defesa pela propriedade privada, a divisão do trabalho, o aumento da produção e o armazenamento do excedente fazem com que a moral seja revista:

(...) agora uma aparente solicitude para com o homem, inculcando no operário a ideia de que, como ser humano, faz parte da empresa e deve integrar-se nela. Impinge-lhe, assim, como virtudes, o esquecimento da solidariedade com os seus companheiros de classe, o acoplamento de seus interesses pessoais com os interesses da empresa, a laboriosidade e a escrupulosidade a favor do interesse comum da mesma (...) a moral que lhe é inculcada como uma moral comum, livre de qualquer conteúdo particular, ajuda a justificar e a reforçar os interesses do sistema regido pela lei da produção da mais-valia e é, por isso, uma moral alheia a seus verdadeiros interesses humanos e de classe (VASQUEZ, 2002, p.50).

Deste modo, a moral tem seus caracteres fundamentados na dinâmica histórica e social e não se sustenta por valores absolutos. Trata-se de uma estratégia de sobrevivência e adaptação social das classes. Diante dessa discussão empreendida, é importante o diálogo com a *Genealogia da moral*, de Nietzsche, que faz um percurso dos valores morais a fim de questionar qualquer legitimação de ordem filosófica ou religiosa, e ratificar a vida em sua condição trágica. O filósofo salienta que o homem sempre buscou se assegurar em preceitos absolutos e racionais, mas a verdade que sustenta os argumentos são criações humanas que podem ser historicizadas:

Descobri então que todas elas remetem à mesma transformação conceitual — que, em toda parte, ‘nobre’, ‘aristocrático’, no sentido social, é o conceito básico a partir do qual necessariamente se desenvolveu ‘bom’, no sentido de ‘espiritualmente nobre’, ‘aristocrático’, de ‘espiritualmente bem-nascido’, ‘espiritualmente privilegiado’: um desenvolvimento que sempre corre paralelo àquele outro que faz ‘plebeu’, ‘comum’, ‘baixo’ transmutar-se finalmente em ‘ruim’ (NIETZSCHE, 1998, p.21).

Esse adendo histórico importante para entender a questão moral se tornará genealógico, quando o filósofo se envereda a interpretar os impulsos instintivos para o fenômeno, chegando até uma metafísica da moral. A psicologia assume papel majoritário e a fundamentação materialista, que nos interessa para discutir a relação entre moral e jogo de classes no entendimento da configuração belmiriana, cai por terra. Nessa empreitada, Nietzsche se envereda para discutir a negação das origens, que avança ao irracionalismo e destitui até mesmo a perspectiva histórica. Assim, não compactua com o ponto de vista delineado, como se expõe:

O pensamento em torno do qual aqui se peleja, é a valoração de nossa vida por parte dos sacerdotes ascéticos: esta (juntamente com aquilo a que pertence, ‘natureza’, ‘mundo’, toda a esfera do vir a ser e da transitoriedade) é por eles colocada em relação com uma existência inteiramente outra, a qual exclui e à qual se opõe, a menos que se volte contra si mesma, que negue a si mesma: neste caso, o caso de uma vida ascética, a vida vale como uma ponte para essa outra existência. (NIETZSCHE, 1998, p.124)

O ideal ascético nega a vida em nome da metafísica e faz com que ela atue contra e reduza o preceito histórico:

Não se pode em absoluto esconder o que expressa realmente todo esse querer que do ideal ascético recebe sua orientação: esse ódio ao que é humano, mais ainda ao que é animal, mais ainda ao que é matéria, esse horror aos sentidos, à razão mesma, o medo da felicidade e da beleza, o anseio de afastar-se do que seja aparência, mudança, morte, devir, desejo, anseio — tudo isto

significa, ousemos compreendê-lo, uma vontade de nada, uma aversão à vida, uma revolta contra os mais fundamentais pressupostos da vida, mas é e continua sendo uma vontade!.. (NIETZSCHE, 1998, p.149)

Nesse aspecto, como estamos tentando salientar, Belmiro não age pelos preceitos da sua vontade ou de seus instintos, mas pela moral da sua classe. Ainda que busque a igualdade, afirmando a inexistência real da diferença, julgando-se fraterno, partilhador de uma moral coletiva, é

nos apelos a que responde, que está configurada uma situação social: uma casa respeitável, um conhecido na polícia, a posição de funcionário público (...) Para evidenciar os limites sociais, a parcialidade dessa universalidade, (...) procura no delegado um seu igual. (...) O privilégio confirma Belmiro em sua fé na humanidade (SCHWARZ, 1978, p.18-19)

Ele se distancia de seus companheiros em função de não se comprometer, parece se posicionar livremente no debate ideológico no diário, mas isso tudo revela o embuste da sua posição pelega: “Não é possível ser-se tudo, ao mesmo tempo? E se sentimos que a verdade e a contradição foram semeadas em todos os campos, como poderemos definir-nos?”. (ANJOS, 1983, p.101) Belmiro é definido pelo comunista Redelvin como “um cético pequeno burguês que, não por ação, mas por omissão, serve o sistema capitalista” (ANJOS, 1983, p.36), e pelo direitista Silviano como alguém “que não tem o senso da hierarquia e tende para um igualitarismo dissolvente” (ANJOS, 1983, p.36). Sua postura livre, não partidária, ao invés de escondê-lo, deixa às claras sua perspectiva histórica e o lugar que sua classe ocupa. Algumas vezes, ele pede desculpas, em tom bem humorado, pela sua abstenção de qualquer conflito:

Escreverei também que não me falta simpatia humana e muito me preocupam os males do mundo. A injustiça social me dilacera a sensibilidade. Mas há, em mim, escrúpulos de espírito e de sentimento que não aceitam radicalismos revolucionários. E há, sobretudo, uma contínua suspeita de que é desconhecer a natureza do homem, pretender discipliná-lo com teorias rígidas... (ANJOS, 1983, p.109).

Ainda que explique seu apartidarismo por uma questão metafísica, Belmiro demonstra uma falência e um estado de entrega, mas, sobretudo, expõe sua sensibilidade cambiante a inferir sua queda ascensional. Ele sublima a face real, mas nisso há uma estratégia classista, pois, ainda que inapto e desconfortável na configuração do sistema econômico, Belmiro “cai para cima” e faz de tudo para se manter escondido na figura de amanuense. Ainda que o tom nostálgico do passado

apareça mostrando a tristeza, o presente é menos pior; afinal, conseguiu uma aposentadoria tranquila. Ainda que se sinta sempre deslocado, não servindo plenamente a nenhuma das ordens, o seu destino é trágico e por isso é preferível sublimar a encarar: “E finalmente, a contingência de ganhar o pão é promovida a ‘necessidade vital’, tornando temível não mais a fome, mas o estado ‘contemplativo puro’. O país de Belmiro, embora silencioso e filosófico, é cheio de marechais” (SCHWARZ, 1978, p.18).

A cena da delegacia, quando Belmiro é intimado a depor, deixa bem claro a proteção e o sistema de favores que ele procura manter. Belmiro é visto pelo delegado como um ser platônico em demasia. Inofensivo, ele recebe os privilégios dos bons ofícios do senador Furquim que intercede no sentido de apressar as investigações para reduzir seu tempo na prisão. Nesse sentido, ele fala de um lugar determinado, no qual as vantagens estão presentes ao mesmo tempo em que revelam a sua subserviência:

Em Belmiro convivem os inconciliáveis: o democratismo e o privilégio; o racionalismo e o apego à tradição, o impulso convencional que exige veracidade e o temor à luz clara. Para estar dos dois lados é preciso que Belmiro esteja, de algum modo salvo destes conflitos. A pedra seca do amanuense é a burocracia. (SCHWARZ, 1978, p.19)

É a burocracia, seu cargo de amanuense, que exige sua postura imparcial para a manutenção dos privilégios. Nesse aspecto, é mister entender como a dinâmica de classe fica evidente no seu tom sempre recatado e fraternal, sendo parte de uma sensibilidade populista que se projeta sobre as massas: “O mais cômodo é entregarmo-nos a ele, acompanharmos a maré” (ANJOS, 1983, p.101). Belmiro é a *mimese* de uma modernização conservadora que invade os limites da burocracia e da cidade, mas arrasta consigo os privilégios da casa grande e da fazenda. A situação trágica se impõe por conciliar duas ordens decadentes, reproduzindo a condição deslocada e minguada do que sobrou. Belmiro espera o salário pouco e a morte chegar. Ele está plantado, rompido com o passado e dissociado do presente. Há uma falta de naturalidade, que, por mais que se tenha a aposentadoria digna tão almejada, transparece a pior das situações: imobilidade, forma negativa e conciliação. “Por consciência não aceita mais o ciclo natural das coisas: família, trabalho e filhos; pela situação vive a vida imutável a qual somente o ciclo natural traria variações” (ANJOS, 1983, p.19). Na oposição entre o espaço da fazenda e da cidade, percebemos que o ideal democrático se esvai, mantendo os privilégios. Entretanto, ainda com uma aposentadoria decente, a urbanização onera,

aperta, mediatiza a vida de Belmiro, oferecendo um trabalho idiota e uma vida de ilusão com rodadas de chope. No bar, parece que todos são iguais, quando, de fato, não são. Belmiro é vítima e beneficiado ao mesmo tempo de modo que sua gratidão deve ser melancólica, sua crítica amena e sua posição incerta (SCHWARZ, 1978, p.19).

O romance da urbanização, pelo tom lírico da narrativa em oposição às ações dramáticas, reitera a observância que entre o campo e a cidade não houve uma transformação radical, num processo de modernização conservadora. O trágico na obra, o irremediável, “não está na perda, mas na continuidade, os traços não variam, mas sim a sua acentuação (...) o tempo deve a força do que não produziu (...) a imobilidade, forma negativa de conciliação é a sua figura final” (SCHWARZ, 1978, p.20).

É imprescindível empreender nessa análise uma visão negativa da dialética entre o campo e a cidade, uma vez que a relação entre essas instâncias demonstra o impasse do ser humano que se estende a uma coletividade. Belmiro aspira à condição de indivíduo com todas as suas potencialidades no ambiente urbano, mas a tentativa se mostra irrealizada e as contradições históricas ficam evidentes, isto é, revela-se que a modernização nacional se dá pela lógica progressista mas atrasada, fazendo com que a urbanização e a tecnologia se associem como algo monstruoso. Pode-se, então, afirmar que a expectativa de um Brasil burguês e moderno só se cumpre no âmbito da negatividade e das contradições. Aqui, se revela uma lógica do indivíduo monetário sem dinheiro, isto é, parece existir a lógica da afirmação, mas a própria condição de inserção do país no capitalismo faz com que essa medida afirmativa não funcione.

Gerd Borheim, analisando as condições de estabelecimento da individualidade na modernidade, discute o projeto político burguês pautado no capitalismo e afirma que a autonomia desse sujeito está relacionada a valorização do trabalho, entendida como *práxis* afirmativa, como modo desse indivíduo se inserir no mundo do capital. Nesse aspecto, incentiva a propriedade privada e por isso está mais centrada na posse individual que no interesse coletivo, o que faz do capitalismo mais que um meio de trocas, revelando um fim em si mesmo, base de autonomia onde é impossível configurar a liberdade ou autonomia do ser humano (BORHEIM, 1983, p.33). Esse aspecto nos faz retomar a tragicidade da narrativa de *Cyro dos Anjos*, que, embora repleta de lirismo, não estabelece a figuração de uma autonomia, mas alguém cindido e dependente. A individualização ali não acontece, pois o sujeito não se constrói e se sublima em tudo que não é. Isso quer dizer que ele se compõe não pela síntese, mas pela negação dos fatos. Isso é interessante dentro do romance de 30, pois a forma do trágico nas

narrativas do período evidencia uma individualidade não plenamente construída dentro do projeto de modernidade burguesa associado ao avanço do capitalismo no século XX. Nessas obras, representa-se um sistema desigual, em que a figura do fracassado revela condições de cidadania aquém do mínimo necessário para sobrevivência. Revela ainda que muitas vezes essa cidadania só é conquistada pelo sistema arcaico de favores, que privilegia apenas a mesma classe. Nesse contexto, o país é representado com problemas de formação indenitária e constituição subjetiva, impossível de dar conta do estabelecimento de uma constituição de sujeito autoconsciente, capaz de pensar e modificar a sua experiência. Eis, portanto, a imposição trágica.

A imagem histórica das narrativas do período se elabora pela luta agônica e antagonica de dois sistemas – o moderno e o antigo – que se revela na classes e nos sujeitos na sua experiência limite. Os fracassados como Belmiro não são capazes de compreender os acontecimentos e a narrativa mostra os limites do seu realismo, pois o sujeito lírico ali não é capaz de refletir amplamente sobre a sua experiência e, no seu contraste, percebemos o quanto ela é parcializada, por não conseguir atingir a totalidade. Há uma fragmentação, uma cegueira que esteticamente evidencia o problema histórico da não afirmação da individualidade nesse sistema moderno, mas conservador. É difícil ter ali uma autoconsciência fixada, isso aparece a contrapelo, quando percebemos que a individualidade ali se esvai e parte dela e da consciência não desaparece, mas busca melancolicamente por uma afirmação nunca conseguida.

Nem nas fazendas, nem no serviço público: Belmiro está reduzido. É um sujeito administrado no sentido de que está condenado à passividade, já que seu comportamento e consciência funcionam condicionados ao aspecto econômico e à dinâmica da classe que ocupa. A imposição do modelo econômico, que tem lógica própria, concentra, na figuratização de Belmiro, a crise desse sujeito inserido no bojo social. A negatividade é colocada ante ao existente, e sem que procuremos a identidade, devassada nessa modernização, vamos em direção ao não idêntico. A noção de totalidade prevalece, mas sabe-se que ela é inatingível e trágica, por excelência. A impossibilidade de síntese e a manutenção da tensão marcam a tragicidade na experiência de Belmiro, que é dissimulada, parece ocultar as suas características sociais, colocando um ceticismo, uma sublimação, como opção. Como um autômato, sua individualidade se curva frente a realidade que o oprime. Entretanto, a contradição aparece e a identidade se converte em instância de uma doutrina da acomodação (ADORNO, 1992, p. 151). Aliás, essa negatividade que se desdobra perpetuamente faz

vistas à melancolia, um vazio numa busca degradada, numa *mise en abîme*, que cai na inação e numa disposição para a contemplação.

Sistematizando, a história de Belmiro se confunde com a história de uma classe; filho de uma oligarquia decadente, ele representa as famílias abastadas que começam a se desligar do campo para se inserir nas cidades. A decadência começa com o pai e Belmiro a agrava diante da crise pré-industrial que revela uma sociedade pouco inovadora, mas que se urbaniza e progride, conservando os vínculos de estamento. Na figura de Belmiro, percebemos como sua classe é um fantasma: não pertence ao passado, nem consegue adaptar aos novos tempos, aos meios materiais. A condição de burocrata, embora mostre queda pra cima, é um simples consolo para quem teve origem abastada e se encaixou no poder público por um pistolão, reforçando assim sua situação de decadente.

A memória estilizada, na narrativa, retrata e representa uma questão histórica: embora seus problemas pareçam insolucionáveis numa discussão metafísica, eles, na verdade, são um cheque-mate histórico, revelando como algumas classes sociais não possuem força para reverter e nem se adaptar à modernização. A degradação espiritual de Belmiro, a sua fraqueza, é histórica e social a revelar a decadência de uma classe triunfante, a oligarquia do interior de Minas Gerais. A decadência, que iniciou com seu pai, se agrava na sua figura perdida, diante de um cenário pré-industrial com poucas oportunidades. Belmiro pouco consegue adaptar seus meios de vida, acaba como amanuense, burocrata de terceira ordem, parte que lhe coube do latifúndio e das lavouras.

O estabelecimento de um duplo na narrativa e sua contradição entre o eu narrado e o narrante revela esteticamente a condição ambígua dessa classe desagregada historicamente. Assim, esse movimento duplicado e contraditório do narrador é representativo do lugar dessa classe que se mantém à reboque no processo de modernização. Como afirma Luís Bueno, existe um consenso de que o conflito central entre passado e presente, no caso de Belmiro Borba, remete a um outro conflito, entre o rural e o urbano. Esse conflito é dinâmico e, segundo o próprio Belmiro, incide sobre a narrativa à medida que vai afastando o passado e transformando o que era para ser um livro de memórias num diário (BUENO, 2006, p. 551).

Segundo João Ettiene Filho, ainda que o livro não trate de modo explícito do campesinato, da classe proletária e dos marginalizados do centro urbano, ele explicita o drama da classe média, muitas vezes filha de uma aristocracia rural decadente que sobrevive pelo emprego público. (FILHO apud NOBILE, 2006, p.2).

É interessante ver que além de Belmiro e de sua família, todos desabam no contexto modernizador. Seus amigos representam ideologias em disputa, adotadas à brasileira: Glicério é católico e também nietzschiano; Silviano tende ao fascismo e se centra na hierarquia intelectual da torre de marfim; Jandira aspira à esquerda socialista. O revolucionário, um misto de comunismo e anarquismo, está em Redelvin; já Florêncio é um tranquilo pequeno burguês. Todos eles pendem ao fracasso e a falta de sentido. Redelvin, por exemplo, prega a subversão, a greve e a luta armada, mas não enfatiza a dinâmica de classe, deixando perceptível todo o embuste revolucionário, sendo esse um pensamento vazio e sem ação. No seu discurso, não há um projeto claro sobre o processo de acumulação nacional ou sobre a divisão internacional do trabalho. Nesse sentido, ele age como Belmiro, sublimando os fatos em um voluntarismo, que se mostra ingênuo, mas mantenedor da sua posição social:

Em suma, disse-me continuar contra o Estado burguês e capitalista, mas está picado pela desconfiança e pela incerteza e se julga um elemento inapto para agir, pois não pode fazê-lo em estado de dúvida. Não quer cooperar para uma ação em cujas diretivas não possa influir, pois teme os erros duma ditadura. Meditara bastante sobre o conflito entre Trotsky e Stalin e perguntara a si próprio se a ação de Stalin terá um sentido apenas particular e episódico ou, pelo contrário, exprimirá uma impossibilidade de realizar-se, na íntegra, a ideia marxista. Depois de pensar maduramente, achou também que o Brasil não está suficientemente preparado e ainda não surgirá a equipe que poderia organizar o pós revolução. Por isso, vai abster-se da ação e será apenas um espectador, até quando lhe convier. (ANJOS, 1983, p.174)

É o tom trágico e frustrado que transparece nos personagens e eles sublimam isso tentando se impor, o que faz revelar ainda mais a decadência. Redelvin é descrito como um anarquista que sempre tropeça no seu coração. Ainda que pujante, seu lirismo sublima a realidade, o que impede de vislumbrar do conflito de classes. É no antirealismo dessas figuras que vemos o conflito histórico; seu estrato mimético está nessa construção de uma personagem ficta, que recria, finge os fatos, tentando na evasão encontrar um sentido para a vida. Numa dança da desilusão e do fracasso, o final do romance demarca ainda mais a tragicidade na solidão do amanuense que tem seu círculo de amizade reduzido à Florêncio e à Carolino, seu amigo de seção. Há também os vizinhos do bairro, criaturas cuja psicologia pode ser reduzida a ideais muito simples, como o homem que tem mania de falar frases em inglês ou o italiano que tem adoração pelo filho (BUENO, 2006, p. 574). Essas amizades até ajudam a consolidar o indivíduo Belmiro, sempre fragmentário; além delas, está a própria escrita, o diário, que também une as partes de um todo, demonstrando uma tentativa qualquer de fixar sentido à vida,

ainda que não seja possível. Nesse contexto, ele se define como um caçador de amigos, o que remeteria também a procura de si mesmo:

Fali na vida, por não ter encontrado rumos. Este Diário, ou coisa que o valha, não é sintoma disso? (Ocorrem-me umas palavras bem significativas de Gregório Maraño: “En el hombre adulto la práctica del Diario equivale a una supresión progresiva de la personalidad activa, social, de su autor. En realidad un Diario equivale a un lento suicidio.”) (ANJOS, 1983, p.184).

Belmiro e sua trupe não se coloca sobre o meio; esse converge todas as mazelas do sistema histórico e econômico no herói, incluindo aí o achatamento de sua visão e da sua condição de indivíduo. Vergado pelo seu destino, Belmiro desempenha ora o papel de ator principal, ora de espectador, mas na totalidade nos deparamos com a figura de um fracassado, além do desenho de um contexto onde não há possibilidade de uma vitória sensata, pois há a própria redução da vontade de se opor àquelas forças, diminuindo os horizontes possíveis dentro do sistema de exploração econômica, sempre restritos para ele (BUENO, 2006, p.595). Seu aburguesamento e a solução pela via intelectual demonstram a pequena parte que lhe cabia na modernização excludente. Fica evidente, nesse processo de burocratização e formação do intelectual conjugado ao serviço público, a negação da maioria dos cidadãos e os privilégios de uma classe, que, embora se diga ilustrada e esclarecedora, não se relaciona com as massas, além de incapaz de resolver sua própria problemática. Trata-se de uma trágica promessa que expõe a vida na autocontemplação, confinando a esfera pública e privada, sem ser capaz de trazer mudanças efetivas nessas instâncias. Belmiro é um indivíduo frustrado e sem autonomia; como intelectual, se projeta acima das circunstâncias, não cumpre a função engajada, não incorpora o outro e não se mistura à multidão. Não se torna sujeito e recusa a vida, por um lado. Por outro, desenvolve uma retórica, pura blague, que não ascende o lado particular quanto mais o coletivo.

O mesmo ocorre com Silviano, ocupante da universidade que se envolve em problemas com soluções anódinas. Não se imiscui às camadas populares, pelo contrário, não se deixa medir pela bitola comum: “ora tem gestos soberbos, ora caprichosos de criança (...) não sei, além disso, até que ponto faz teatro para os outros e para si mesmo”. (ANJOS, 1983, p.178)

Para discutir como a figuração do burocrata intelectualizado está associada à tragicidade histórica nacional é importante entendermos como esse segmento foi introjetado à dinâmica do funcionamento social. O ponto de partida são os domínios

rurais, onde predomina o patriarcalismo e os laços familiares de compadrio e de subordinação econômica. Essas esferas terão continuidade com o desenvolvimento das cidades e das instituições políticas em formação, como Sérgio Buarque sistematiza em *Raízes do Brasil*:

O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. Representando, como já se notou acima, o único setor onde o princípio de autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a ideia mais normal de poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família. (HOLANDA, 1995, p.50)

A instituição pública nacional representa uma simbiose entre as conquistas humanas, advindas do apreço pelo racionalismo burguês, e as estruturas arcaicas que as fomentaram. No caso, as instituições existem sem o cultivo da totalidade, desligadas do campo social e econômico, onde predomina pouca transformação e muita retórica da aparência. A formação da sociedade brasileira não proporcionou a institucionalização do poder político em simetria com a sociedade e o que se vê é a persistência do patriarcalismo constituindo a ordem pública, além do arranjo de leis e constituições falsamente normativas:

Haveria por efeito desse cadáver insepulto um ordenamento duplo – o do Estado e o do senhor patriarcal. O poder deste não deste não se exerce com o auxílio de um quadro administrativo nem se estende além das fronteiras de seu domínio. Do outro lado, a vontade estatal se exerce por delegados do soberanos menos no consenso que na força crua, a força dos capitães-generais, que tantos ressentimentos deixaram ainda visíveis na geração da independência (FAORO, 1998, p.61).

Ainda que teoricamente esteja em oposição a afirmação do Estado, a cultura patriarcal no Brasil o legitima, fazendo com que estejamos inseridos na construção do direito moderno, mas padecendo do uso da vontade particular. As instituições brasileiras sofrem, nesse aspecto, de artificialismo assim como as pessoas que nela atuam. Seja no contexto urbano ou no contexto rural, independente da natureza das atividades comerciais, as relações de parentesco e cordialidade se firmam articuladas em subgrupos não abolindo as distâncias, nem mesmo na prática da burocracia. Nesse

aspecto, a destituição do mundo público e a anulação política fica evidente como um constructo histórico, fruto do sentido da colonização:

Trouxemos de terras estranhas um sistema complexo e acabado de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira e sem cogitar das mudanças que tais condições lhe imporiam. Na verdade, a ideologia impessoal do liberalismo democrático jamais se naturalizou entre nós. Só assimilamos efetivamente esses princípios até onde coincidiram com a negação pura e simples de uma autoridade incômoda, confirmando nosso instintivo horror às hierarquias e permitindo tratar com familiaridade os governantes. A democracia no Brasil foi um lamentável mal-entendido, puderam incorporar à situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam os mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos (HOLANDA, 1995, p.160).

Trata-se de uma tragédia brasileira que ocorre por meio da farsa, em que deflagramos a formação do subdesenvolvimento social, econômico e político. A formação do Estado burguês no Brasil não vislumbrou um processo qualitativo de transformação da estrutura, culminando no uso do poder pessoal dos proprietários de terras sobre os demais indivíduos, impedindo a impessoalidade no poder público. Além disso, a passagem ao capitalismo se deu de modo particular, favorecendo a dominação das classes: as condições ideológicas por ela criadas definem um tipo particular de dominação de classe, a dominação burguesa. É o desempenho dessa função particular que fundamentalmente define o Estado burguês (SAES, 1985, p.47). Essa tragédia explica ainda a nossa falta de autonomia, que é reflexo da nossa subordinação a questão econômica do capital mundial, engendradora da desigualdade:

A dinâmica capitalista brasileira reflete articulações entre modos de dominação política, modos de acumulação de capital e modos de distribuição de renda e riqueza, uma vez que as superações das crises e a viabilização das expansões econômicas decorrem de redefinições das condições institucionais que estipulam parâmetros e perspectivas para a realização do lucro e para a apropriação de excedentes – entre capital e trabalho, entre diferentes frações da burguesia interna, entre capitais internos e externos e entre fundos públicos e privados (BELLO, 2006, p.72).

O processo de entificação do capitalismo brasileiro se insere no seu passado histórico e dá a toada via prussiana, como costuma ser a nossa forma de organização. José Chasin a denomina como ‘via colônia’ em que essas relações permanecem e existe a caracterização de um processo tardio de acumulação de capital, consagrando um liberalismo conservador restrito em seu aspecto econômico; a liberdade e a fraternidade se restringira a quem tem dinheiro e se aparelha ao Estado. (CHASIN, 1995, p.105).

Diante dessa situação específica nacional, é necessário lembrar que, no contexto europeu, as lutas eram direcionadas à liberdade ampliada do homem ainda que estivessem subsumidas nas relações limitantes do capital. Já no Brasil,

a independência possui o caráter de arranjo político, o que nos permite dizer em consonância com o historiador José Honório Rodrigues que a independência assemelha-se mais a contrarrevolução do que a revolução, a conciliação com o velho, relegando ao novo uma exterioridade vazia de significado concreto. Desdobra-se então que as ideias liberais foram utilizadas no Brasil com intuito amesquinhadado e levando em conta os processos emancipatórios dos outros países do continente. (MAZZEO, 2015, p.107)

Deste modo, o que se salienta é uma ordem particular que não tem por princípio a alteração das relações de produção e de classe, mantendo a estrutura produtiva colonial; o governo, por exemplo, seja no império seja na república restringe a preocupação à preservação, como detentores da família, de seus empregos públicos. Cabe ainda ressaltar que a questão não se dá pela ausência da revolução democrático-burguesa no país, mas da implementação de formas de dominação autocrático-burguesa, viabilizando a lógica do capitalismo monopolista mundial, em que por mais que houvesse progresso, o estado de crise e a condição atrasada eram perpétuas.

Interessante é que, a partir de 1930, o conflito de classes se assenta como uma lógica pública e “natural”. A tarefa da manutenção da ordem burguesa passou pela burocracia, pelo funcionalismo público e militar. O coronelismo atuava no controle dos cargos públicos, sendo um instrumento de dominação. (CARVALHO, 1998, p.132-135) O acirramento da experimentação do progresso urbano e da modernização, executado pelas classes dominantes, revela uma toada permanente em que ficamos mais modernos e profundamente mais atrasados. A tragicidade no desenvolvimento brasileiro está no conflito, que poderia gerar mudança, mas permanece aprofundando o passado atrasado. A urbanização se colocava pelo inchaço populacional e a marginalização social em expansão revela que são falsas as escolhas e os atores políticos, deixando evidente a incompatibilidade com a democracia plena. Em meio a tudo isso, assistimos à formação de uma classe média, composta em sua maioria por empregados públicos que se mantinham pela burocracia e pelo funcionalismo, setores de status e mantenedores da ordem estabelecida:

A luta política desencadeada pelos setores da pequena burguesia urbana e pelos funcionários públicos de formação liberal - as camadas médias - não

conseguirá alterar as perspectivas econômicos-sociais da burguesia brasileira. Desse modo a proposta de uma revolução anticolonial não ultrapassará as fronteiras de uma duvidosa emancipação política. A inexistência de condições históricas que direcionassem uma ruptura concreta com a estrutura socioeconômica colonial possibilita a burguesia latifundiária que assuma o processo de independência e, posteriormente crie um aparelho de Estado dentro de suas diretrizes ideológicas, com o cuidado de afastar quaisquer iniciativas que apontasse para o perigo de transformações mais radicais. (MAZZEO, 2015, p.83)

A atuação de um liberalismo sem freio em que a governança prescinde o cidadão para constituir autoridade evidencia a chancela de corrupções e de votações nada democráticas, em que política e partido servem exclusivamente ao poder. Nesse aspecto, presenciamos a supressão, isto é, o desmanche da coisa pública, imposta pela lógica do capital que beneficia a poucos, se mostrando arbitrária e cheia de promessas vazias. As revoluções democráticas burguesas no Brasil promoveram o triunfo do liberalismo e a afirmação da laicização do Estado; a disputa pelo espaço das lutas de ideológicas a conquistar consciências se torna intensificadas pelas lutas sociais. A sociedade civil se vê no papel de conquistar ou questionar a legitimidade dessas frentes, entretanto elas também têm objetividade apresentando-se parte de um conjunto orgânico da esfera social e econômica burguesa. A organização da cultura e da intelectualidade passa por aí e não é algo simplesmente subordinado ao Estado, mas resulta dessa trama plural. Muitas vezes, eles articulam com os organismos privados, lutando por um grupo específico o qual tem afinidade ainda que tentem perpetuar uma ideia autônoma de cultura (COUTINHO, 2005, p.17).

Diante do modo como se constituiu a organização cultural e o sistema de instituições da sociedade civil brasileira, a função dominante desse grupo intelectual é mais de concretizar a reprodução da sociedade do que executar sua transformação. Ainda que as universidades sejam autônomas, a organização cultural sugere nelas a luta de classe e uma espécie de emparelhamento:

Para simplificar: não pode existir sociedade civil efetivamente autônoma e pluralista sem uma ampla rede de organismo culturais e vice e versa não pode existir organização da cultura efetivamente democrática sem estar apoiada em uma sociedade civil desse tipo. E a luta de classe sob a forma de batalhas de ideias da luta pela hegemonia e pelo consenso atravessa tanto a sociedade civil quanto esse sistema de organização da cultura. (COUTINHO, 2005, p.18)

Aqui no Brasil, desde a época colonial, existe uma ausência da sociedade civil. Sua inserção pré-capitalista, por vias transversas ao capitalismo mundial, revela a nossa

falta de organização. A configuração da cultura se caracteriza por um primitivismo em que a pequena parcela da intelectualidade está presa ao Estado, cooptadas pelo viés ideológico dele. Após a independência, conquistada numa manobra pelo alto, isso não deixou de ser diferente; pelo contrário, era preciso intelectuais para servir e atuar pelo Estado. Na condição escravista, quando começa o movimento pela abolição, os intelectuais se colocam sob uma condição ambígua: os escravos carentes de uma organização e um projeto político não podem absorver os intelectuais como seus intelectuais orgânicos; por outro lado, os latifundiários precisavam da classe como mão de obra qualificada para a atividade administrativa do Estado. (COUTINHO, 2005, p.20) O que se nota é a criação de uma postura ambígua e a construção de uma cultura ornamental que dava à classe certo *status*, mas não auxiliava efetivamente as contradições reais da sociedade.

A autonomia dos intelectuais era relativa e minimizada, restando à maioria a cooptação pelas classes dominantes, tornando-se funcionário público do Estado. Intelectuais, partidos e organização cultural não se preocupavam com a autonomia artística vinculada ao povo, mas executavam programas artísticos como apêndices do Estado. No início da República Velha, a vida intelectual estava em reestruturação e se mostrava condizente ao trabalho de dominação, assumindo formas dissimuladas e sem grandes autonomias quanto à reflexão social brasileira. Segundo Miceli, na década de 1930, grande parte dos intelectuais, que se tornaram militantes nas organizações radicais de direita, não o fazia por compatibilidade de ideais: eram jovens carentes de apadrinhamento político e sem perspectiva de enquadramento profissional e ideológico, que buscavam mesmo era “uma posição no novo regime”. (MICELI, 2001, p.135)

Deste modo, percebe-se que o engendramento do intelectual assume o traço de favor pessoal, sempre agraciado com empregos, que tinham certo *status* e disfarçavam a subordinação às classes dominantes. Eles, muitas vezes, não eram nem proprietários nem proletários, sobreviviam pelo favor, sendo este o mecanismo através do qual se afirmavam. Essa posse da cultura era o meio de homens falidos ou com pouca propriedade se manterem, já que precisavam de um trabalho sem o estigma da condição escrava ou operária. Assim, poderiam se dedicar ao ócio, desenvolver a vida em estilo próprio, ainda que sua condição indicasse os laços presos com o sistema social vigente. Trata-se de um intimismo à sombra do poder, em que sua intimidade poderia ser cultivada, dando-lhe insumo à subjetividade criadora, desde que isolada dos problemas da nação. Todos eles eram tomados por certo ecletismo, com caráter

pseudodemocrático, suportando a consciência conservadora: “o pensamento eclético como doutrina conciliatória de crítica e negação dos pensamentos revolucionários, servia para manter o status quão sem perigos de rupturas, onde vale tudo” (MAZZEO, 2015, p.90).

Nesse contexto está Belmiro, apaziguando e obedecendo aos senhores. Sua postura de intelectual frustrado associada à sua função de burocrata nos revela as contradições da sociedade, sobretudo a vida subserviente da classe média e a cultura ornamental que aqui desenvolvera. A Revolução de 1930 reforçou a conciliação entre os setores dominantes e a classe média emergente; junto dela, a modernização econômica propiciou a diversificação da sociedade com a introdução da classe operária, os imigrantes e os “tenentes”, mas a hierarquia entre esses estamentos permanecia a mesma, inclusive a distância social. Deste modo, as denúncias de um progresso que mantinha a desigualdade invadiam à literatura:

No fim dos anos 20, começo dos 30, muitos intelectuais tenderam a associar suas atividades com as do Estado, por eles definido como “a representação mais elevada da Nação”, e ao qual atribuíram a preservação da ordem, a organização e a unidade nacional. O papel desses intelectuais, acreditavam alguns, era inseparáveis dos objetivos mais amplos do Estado e, desse modo, muitos deles se uniram na adoção de soluções autoritárias e desmobilização social. O antiliberalismo desses intelectuais, sua desconfiança das elites econômicas, assim como sua crença no poder das ideias que conduzem à ação coincidiu com posições sustentadas por largos setores das elites políticas e sociais. E, na medida em que tais elites expressavam o desejo de ‘redescobrir’ o Brasil verdadeiro e de construir cientificamente uma identidade nacional, esse mesmo antiliberalismo encontrou ressonância nas tentativas do Estado em erigir um senso de nacionalidade e forjar uma unidade política e cultural orgânica. (JOHNSON, 1995, p.175)

Existe um movimento que é importante: o próprio desenvolvimento do capitalismo tornara o trabalho intelectual um trabalho assalariado e esse sujeito precisou se organizar como os demais grupos para lutar pelos seus interesses específicos como melhores salários e autonomia; nesse sentido, parecia que a sua sobrevivência, como produtores da cultura, estava vinculada à construção de uma sociedade democrática. Entretanto, a porta do favor estava aberta para defender o Estado e a burguesia, como foi organizado tradicionalmente:

A literatura e a prática literária brasileira participam e expressam, de várias maneiras, as clivagens que caracterizam o pensamento da elite social de modo geral. Ambas servem em última instância para reproduzir, em mercados de bens simbólicos, a estrutura hierárquica da sociedade brasileira. Dizer que o campo literário reproduz a sociedade não é denegrir o valor da

obra artística ou literária. Pelo contrário. Isso ajuda a explicar o seu poder, sua autoridade e sua função social. (...) A literatura e a cultura expressam os valores, as ansiedades e as preocupações de um certo segmento da sociedade, possuindo, portanto, um valor essencialmente positivo, pelo menos para aquele segmento. Ao mesmo tempo, torna-se difícil discutir a universalidade desses valores mesmo dentro de um contexto nacional específico. Pelo contrário, ao expressar os valores de fração específica de uma classe e ao se reproduzir, a prática literária tende a participar dos trabalhos de reprodução social, reforçando, desse modo, aqueles valores e a estrutura social da qual emerge. (JOHNSON, 1995, p.166)

A dinâmica belmiriana traduz o movimento dos intelectuais dentro da sociedade civil e da organização da cultura. Burocraticamente ele se coloca, evitando sempre a contenda e representa uma autonomia trágica de quem tem, mas não tem autoridade. O lugar dessa modernização revela uma modernidade tensa e difícil em que o arcaico se reproduzia como exigência do moderno, na periferia do capitalismo. O que se nota é a junção sempre complicada do Estado, das classes, da cidade e do campo, do progresso e do conservadorismo (RIZEK, 2006, p.210).

Uma vez verificada a relação entre a estética do livro e o engendramento dos intelectuais ao poder e à cultura nacionais, é preciso dizer que o modelo empreendido por Foucault não serve ao raciocínio desta pesquisa. A afirmação do filósofo, junto de Deleuze, é que

O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso. E por isso que a teoria não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática; ela é uma prática. Mas local e regional, como você diz: não totalizadora. Lutar contra o poder, lutar para fazê-lo aparecer e feri-lo onde ele é mais invisível e mais insidioso. Lutar não para uma "tomada de consciência" (há muito tempo que a consciência como saber está adquirida pelas massas e que a consciência como sujeito está adquirida, está ocupada pela burguesia), mas para a destruição progressiva e a tomada do poder ao lado de todos aqueles que lutam por ela, e não na retaguarda, para esclarecê-los. (FOUCAULT, 1979, p.71)

O raciocínio empreendido é de que a escrita desse profissional sempre será subversiva e, para além disso, afirma que o poder das classes está ligado ao inconsciente, ao desejo pelo poder. A abordagem aqui trazida caminha em direção contrária a essa do desejo, uma vez que reconhecemos que a dinâmica trágica advém de um processo histórico de classes. Tratar o intelectual como um pensador refugiado na abstração é um problema até por que sabemos que isso se configura sim como uma postura de classe. Os filósofos supracitados tendem a entender que a consciência do

intelectual pode até ser mediada pela história, mas, como eles julgam haver uma crise histórica ou que a história é uma ciência sempre em crise, a mediação acaba sendo dilacerada, dando lugar a indeterminação e a vacilação. Deste modo, é importante ressaltar que, para a perspectiva dessa pesquisa, a luta de classes aí continua e a postura de uma indeterminação marca sim um modo determinado de lutar.

As palavras de Edward Said também fogem a direção da nossa análise, já que propõe uma equalização de uma globalização humanizadora, em que o papel do intelectual esteja ligado ao ato de universalizar a crise mundial, mostrando seu significado mais amplamente humano, associando a experiência com o sofrimento dos outros. Para a perspectiva aqui adotada isso não é possível, já que esse intelectual ainda está imerso na totalidade que funciona para além da sua vontade e humanismo:

Não tenho dúvida alguma de que o intelectual deve alinhar-se aos fracos e aos que não tem representação. Robin Hood, dirão alguns. No entanto, sua tarefa não é nada simples e, por isso, não pode ser facilmente rejeitada como se fosse idealismo romântico. No fundo, o intelectual, no sentido que dou à palavra, não é um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem (SAID, 2005, p. 35-36).

A função humanizadora colocada por Said escapa à reificação e à alienação de classe. Aliás, não entende que dentro da proposta humanista, o intelectual pode ser mais humano com um determinado posicionamento e grupo social. É importante, nesse caso, lembrar que o intelectual pode ser aquele que coloca em jogo o espírito crítico, mas ele também joga o jogo e delinea a crítica conforme o discurso que lhe interessa e lhe comanda. As figuras do intelectual como cão de guarda, disseminador dos ideias burgueses; ou aquele radical, dialético e revolucionário permeiam e constroem as roupagens dessa classe. Há nela uma contradição constitutiva em que o modo de resistir e sobreviver se dá pela integração aos outros segmentos, sobretudo aqueles que possuem e detém o poder (CARA, 2015, p.310).

Essa é, pois, a visada adotada por Belmiro que elabora seu círculo de convivência para administrar suas perdas. O revoltado concilia com a sociedade e mesmo sua performance de revoltado é absorvida como fetiche mercadológico, reforçando a lógica capital e de consumo. Então, o papel do amanuense acaba por servir ao Estado, servindo a si mesmo e ao mercado, mantendo a questão cultural isenta de mobilização:

O que não ocorreu foi a esperada diferença democrática que essa descida à terra faria. Na falta dela, o compromisso social dos especialistas, incluídas aí a pose normal de progressismo, é o mesmo que ir tocando o serviço e a combatividade do engajamento por ter algo de um lobby de si próprio (SCHWARZ *apud* CARA, 2015, p.311).

A permanência do *status quo* é o que nota em meio a tantas mudanças. O intelectual, ainda que resista, tende a refutar as camadas populares do poder, uma vez que ele é determinado pelas condições objetivas do seu tempo; isso não é fatalismo, mas a compreensão de que a situação histórica ocorre para além da vontade do indivíduo. O alheamento de Belmiro tem a ver com sua anulação, promovida pelas estruturas de poder que assujeitam seu potencial intelectual. Seu ritmo introspectivo e ativo revela que o romance não se belmiriza por completo; há nele potencialidades de denúncia, sobretudo pela via negativa a mostrar a tragicidade do herói. O amanuense é intimista, mas é por meio de sua liricização que ele age, isto é, seu achatamento é que serve de motivo para a ação e reflexão sobre a classe que pertence. Assim, dialeticamente, é no afastamento e na inação que Belmiro registra a tensão da formação burocrática e cultural do país.

Luís Bueno afirma que Belmiro é um “intelectual epidérmico”, que mantém com a literatura uma relação falsamente construída, assim como ele faz com seu passado. (BUENO, 2006, p.557). De fato, o retórico amanuense se constrói como escritor e seu desvelamento é sempre melancólico a revelar a impossibilidade de harmonia: seja no passado ou no presente, como aristocrata decadente ou como funcionário público e intelectual, não há resolução dessa problemática. As anotações representam sua busca falida no mundo degradado. Seu lirismo é nostálgico por um lugar que já não mais está no presente ou no passado e nele se impõe o sentimento de impotência e de uma busca fracassada. Nesse aspecto, ao estetizar o sofrimento, existe um confronto do sujeito consigo mesmo e com o que está fora dele. Nessa hora, percebemos que o fracasso na empreitada do seu ceticismo não é somente fruto do herói dividido, típico do romance, mas da condição histórica específica nacional.

Ao comparar *O Amanuense Belmiro* com o sucesso ascético de outros romances modernos como *Em busca do tempo perdido*, Antônio Candido percebe que ambos recriam a realidade por meio da memória, que traz as vivências do passado no encontro do presente. Belmiro adota um estilo em que o presente envolve o passado numa toada conformista e idealista; ele nos mostra que a razão do fracasso não é uma derrota individual somente, mas fruto da condição histórica e de classe. Enquanto Marcel busca

no romance uma fonte de experimentos e uma ascese crítica com discussões da existência, Belmiro fica envolto nas ilusões rasteiras e se perde no caminho: “no *Amanuense* não há nenhuma possibilidade de *modus vivendi*. Sua memória não é daquilo que passou, mas daquilo que nunca foi”. (CANDIDO, 2004, p.75) Pode-se dizer que Belmiro é sim muito trágico; é um Proust na periferia do capitalismo que busca soluções impensadas diante da sua condição histórica e de classe. Assim, no contexto nacional, esse perfil toma aspecto de desajuste, ideias fora do lugar. É, portanto, perdido entre uma ordem e outra. Belmiro, ao expor sua subjetividade, é interpelado pela realidade objetiva, que o ceifa e mostra o lugar de onde ele está falando. No caso, o latido de um cão faz com que o prosaísmo venha à cena e materialize todo o caos espiritual que o intelectual desejava estar embebido:

Já estava palmilhando a terra vaga do sono, para frente, para trás, segundo a luta surda que se trava em nós, entre uma parte do eu, que aspira ao abandono, e outra que contra ele reage, talvez pelo receio inconsciente que inspira o adormecer, imagem da morte; ganhava-me o corpo uma doce lassidão, e o espírito se embebia no torpor que afrouxara os nervos; apenas impressões vagas, prestes a se apagarem, me vinham das coisas, e a uma reminiscência tênue, quase a esvaecer, reduzia-se esta lembrança permanente com que, no estado de vigília, a memória sustenta, a cada instante, nossa precária unidade psíquica, ligando o momento que passou ao momento presente. De corpo e espírito, achava-me, pois, preparado para o repouso e já me aconchegava, repetindo, instintivamente, as posições do embrião no ventre materno, quando, arrancando-me daquele quebranto, o cão dos fundos se pôs a ladrar, com um método que indicava disposição sólida de latir pela madrugada toda. (...) Saltei da cama, cego de raiva, já munido da primeira arma que a mão encontrou, e era um sapato velho. Abrindo a janela, num relance, atirei-o às tontas ao meio da rua (...) Satisfeita a fúria dos Borbas, que contenta a arremessar qualquer objeto a esmo, meus nervos se apaziguaram e daí a pouco, de novo no leito, sorri para dentro de mim mesmo, com ternura. Afinal, isto está no sangue. Esses repentinos, esse ódio súbito, insopitável que passa como um relâmpago depois da gente ter feito uma quixotada é alguma coisa que me ficou dos Borbas (ANJOS, 1983, p.18).

Tentando sublimar os fatos, ele busca reaver na memória algum brio e imponência dos Borbas, mas acaba derrotado, como na cena em que Carmélia e as moças em flor pouco o reparam no nobre salão de festas. A realidade degradada e periférica se coloca e, diferentemente do romance francês, se mistura com suas ilusões do que ele desejaria, mas nunca foi. É uma saudade do tempo de seu avô, do tempo em que ele não viveu:

É que essa aventura me intimidava, pondo-me fora do meu mundo e em contato com uma fauna humana de caracteres inteiramente desconhecidos para mim (...) As moças não me notavam, mas eu bem as via, para festa dos olhos e melancolia do espírito. Traziam-me uma imagem da vida que foge, e

foge sem dó. Nada mais depressivo que sentir outras gerações surgirem depois da nossa e nos disputarem o espaço. (...) O baile me deixou miserável, pela sensação de aposentadoria (...) Meu lugar é outro e meu clima é bem diverso do desses salões a que me transportara. Meu lugar é nesta rua Ere, entre Emília, Francisquinha, Tomé, Prudêncio, Gouveia e o velho Giovanni. (ANJOS, 1983, p.51-52)

Ao comparar os narradores, ambos representam o romance contemporâneo na medida em que existe uma dificuldade em narrar, em compartilhar uma experiência singular. A tentativa de entender a vida e captar a essência dela se coloca e ambos esboçam certo desencantamento. A diferença é que o narrador de *Em Busca do tempo perdido* pede a volta dos tempos antigos e Belmiro pede o que nunca foi. Nele, se configura o trágico social e pessoal:

Há a tragédia social: homens arruinados pelo poder e pela fome; uma civilização destruída ou destruindo-se a si mesma. Há então, igualmente, a tragédia pessoal: homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos íntimos; o indivíduo conhecendo o seu destino, num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo. Tem-se a impressão, então, de ter de escolher entre uma versão ou outra de tragédia. [...] Se, por um lado, a realidade é fundamentalmente pessoal, então os relacionamentos frustrados, a solidão destrutiva, a perda de razões para viver são sintomas ou reflexos de uma sociedade em desintegração ou decadente (WILLIAMS, 2002, p. 161-162).

A tragédia anunciada de Belmiro é um fragmento de uma totalidade presente, ele esboça suas angústias abarcando outras experiências, que se impõe como ilusão, questionando a si mesmo e a conjuntura histórica no desenho do seu texto. É a inquietude de quem narra, advinda do peso de sua classe no engendramento da dinâmica social e histórica, que revela o vazio da existência. O trágico está essencialmente aí nesse fardo histórico e o que sobra é a melancolia esboçada na disposição para a contemplação. Nessa ação, ou melhor, na falta dela, que está anunciada a tragicidade nacional, de quem suspira por uma descendência, uma casta, um passado aristocrata que nunca nem teve. Ele é trágico quando abandona o exame do conflito histórico e vive um progresso no atraso, buscando como parâmetro um ideal de realização impossível na estrutura da sociedade e da classe que ocupa: o fundo trágico sinaliza esse duplo movimento de afastamento e aproximação da vida, uma vez que a forma é, sobretudo, a consciência lúcida de que tal totalidade é irrealizável na vida. (LUKÁCS, 2011B, p.20)

CAPÍTULO 4 – A tragicidade em *Fogo Morto*: entre o castigo divino e a decadência social.

Sob o rótulo genérico de “ciclo da cana-de-açúcar”, os cinco primeiros livros de José Lins do Rego permitem esboçar uma proximidade com a realidade dos engenhos, pedra angular da sociedade nordestina desde o século XVI. Seja na construção da paisagem física e social de *Menino de Engenho*, ou na modernização da produção açucareira tratada em *Bangüê* e em *Usina*, ou ainda na apresentação do problema da migração rural para os grandes centros como em *Moleque Ricardo*, a realidade dos engenhos é o grande *leitmotiv* das narrativas do escritor. É, pois, nesse contexto de ênfase ao aspecto social-regional, que a crítica literária insere as obras de José Lins do Rego. Membro atuante do movimento regionalista de 1926, promovido por Gilberto Freire, o autor paraibano integraria o programa estético defendido pelos estudos do sociólogo, definindo os seus cinco primeiros livros como parte de um projeto de representação da região nordestina através do patriarcado rural e da ascensão e decadência dos engenhos frente à modernização.

Segundo José Maurício Gomes de Almeida, todas essas produções do autor constituem uma tentativa de esboçar a fisionomia daquele nordeste agrário, já decadente, sendo que a palavra “decadente” assume nessas ficções importância capital. Ela aponta para um processo real que é transfigurado tragicamente na narrativa, constituindo assim um caráter empírico e estético (ALMEIDA, 1985, p.200). Tomada como síntese acabada desse complexo, a obra *Fogo Morto* é vista pela crítica literária como representante da introdução à economia capitalista, revelando a ascensão e queda da cultura açucareira frente à implementação das usinas no nordeste brasileiro. Nos três personagens centrais - Mestre José Amaro, Coronel Lula e Capitão Vitorino - estão expressões maduras dos conflitos humanos em um nordeste decadente. (BOSI, 1985, p.448). Todos eles dramatizam o “fogo morto” de um sistema econômico-social sendo suplantado por outro mais moderno; a exposição da subjetividade desses personagens cria uma forma trágica, em que prepondera o fatalismo dos episódios de loucura e suicídio, intensificando as consequências do processo social.

Pode-se, nesse sentido, evidenciar que a caracterização dos personagens vai muito além da designação como “tipos”, a fixar um padrão regional. Percebe-se neles o

conflito humano, “um diálogo permanente entre a problemática individual e coletiva. Na obra, portanto, o existencial e o social se alimentam reciprocamente o tempo inteiro”. (TRIGO, 2002, p.20). Coronel Lula, Mestre Amaro, ou mesmo Capitão Vitorino são representantes de classes sociais diferentes e podem até denotar um comportamento pitoresco. Entretanto, não são superficiais, caricaturais, ou sem individualidade. O que se percebe é que são exatamente essas figuras que configuram, por meio do jogo narrativo entre imagem exterior e sentimento íntimo, a história do povoado bem como a reflexão sobre a realidade nacional. É através da exposição da complexidade de consciência, da profundidade existencial desses protagonistas, que se pode obter a representação social da decadência dos engenhos açucareiros. Como bem observa o crítico João Pacheco, todos esses personagens têm relevo objetivo. Não são apenas caixas de ressonância do mundo externo; eles reagem à realidade e atuam nela. (PACHECO, 1958, p.39)

Nota-se, ao longo da obra, o desabrochar da singularidade de cada figura: “Nada sobrepõe os personagens, literalmente falando, os personagens se alcançam, sobretudo dominando os problemas e os elementos com a sua humanidade” (CANDIDO, 2004, p.58). A visão trágica da realidade, perpassada na narrativa, revela que o foco da criação dos personagens não é somente orientado para demonstrar um estado de alma, um costume, mas, sobretudo, refletir sobre a condição humana e o meio social. O drama individual, que cada um deles expõe, desvenda o conflito do sistema de valores humanos com os valores assumidos pelo sistema econômico; impõe-se uma visão pessimista na emergência de um mundo moderno. Nesse sentido, a representação do nordeste agrário, absorvido gradativamente pelas usinas, aparece também expressa pela decadência dos sujeitos:

Lula vivia para se esconder de ricos e de pobres, tudo caminhava para o abismo, o silêncio ocupava tudo. Tentavam nos dia de missa manter a postura com as joias e o cabriolé sem brilho e com cavalos magros. Às vezes, se questionava se seria castigo de Deus, mas logo pensava que isso não podia por que era devoto e Deus era seu amigo. Pensava que Santa Fé ficara um engenho de maldição, via a decadência, as marcas dos castigos de Deus sobre criaturas e coisas condenadas (REGO, 1972, p. 201)

Em *Fogo Morto*, a estrutura multiplanar e também simultânea representa o declínio da estrutura agrária regional frente à modernização juntamente com a atmosfera opressiva a incutir diretamente nos personagens. Esses, portanto, também revelam a decadência e a transição; são “desorganizados pelo choque entre um passado e um

presente divorciado do futuro”. Trata-se, na análise de Antonio Candido, da descrição de indivíduos e de uma situação instável daquilo que foi e já não é mais. Nesse sentido, a obra é tomada por um grande “ambiente de tragédia” (CANDIDO, 2004, p.58).

A relação entre os personagens e a instância narrativa, distanciada, mas capaz de associar os diversos pontos de vistas, favorece a exposição “em cena”; os diálogos e monólogos interiores são a base fundamental para que a narrativa não se torne uma pregação ou um discurso historiográfico. Há uma composição bem pensada, onde as partes da narrativa se comunicam assim como os tempos, presente e passado, projetando uma atmosfera em que nem tudo é mistério ou revelação; mantém-se a mistura que favorece o contraste de caracteres e situações, contribuindo, assim, para o processo polifônico. Encenam-se, através dos personagens e da organização narrativa, aspectos da formação social nacional, que passa a integrar a fatura de modo específico.

Para a crítica literária, o narrador de *Fogo Morto*, fruto de um processo de trabalho técnico desenvolvido pelo escritor paraibano ao longo de suas publicações, é capaz de fixar realidade, o mundo exterior ao mesmo tempo em que deflagra os estados íntimo-psicológicos:

Elemento decisivo para o sucesso artístico de *Fogo Morto* vem a ser, portanto, a técnica narrativa utilizada, que renuncia ao ponto de vista único e judicativo do narrador onisciente pelos planos múltiplos da narrativa cênica: a imagem de cada personagem (pelo menos daqueles que ocupam o centro dramático da trama) se forma para o leitor não só da visão auto-reflexiva dos monólogos, como de suas ações no decurso da narrativa e dos julgamentos e reflexões dos outros personagens sobre ele. A resultante desse processo é uma realidade complexa e pluridimensional. (ALMEIDA, 1985, p.206)

A tragicidade em *Fogo Morto* é viva, pois, na construção romanesca, se identifica o sofrimento em função do declínio de um sistema a gerar uma situação limítrofe entre o livre arbítrio e a designação, o destino e a ordem modernizadora. Pela onisciência seletiva do narrador, a qual traz ao leitor a expressão da mente dos personagens, pode-se dizer que a decadência do povoado de Santa Fé é apresentada verticalmente, ou seja, nos protagonistas. É pela subjetividade dessas figuras, que se fixa a realidade social decadente dos engenhos, e que se possibilita deflagrar a própria decadência humana frente à modernização: “O que torna este romance ímpar (...) é a qualidade humana dos personagens criados. Aqui, os problemas se fundem nas pessoas e só tem sentido enquanto elementos do drama que elas vivem.” (CANDIDO, 1992, p.58)

Fogo Morto, assim como as obras do decênio de 30, acaba por noticiar, de modo

melancólico, a consciência de um progresso trágico a sucumbir o homem e o mundo que lhe abriga. Há, na narrativa, uma pungente descrença na possibilidade de uma transformação efetiva do país via modernização e uma perspectiva amadurecida sobre o atraso e a decadência nacional. A fortuna crítica, de modo geral, reconheceu que, em *Fogo Morto*, a estetização do trágico atua em diversos níveis, como na construção da paisagem física e humana.

Dividida em uma estrutura de três planos, a qual é comparada, por Mario de Andrade, a forma de uma sonata, *Fogo Moto* focaliza, junto a vida de três personagens, a história do povoado de Santa Fé, desde a sua fundação na primeira parte do século XIX, pelo Capitão Tomás, até a sua decadência frente a implantação de um novo modo de produção, durante o comando de Lula, genro do fundador:

O Capitão Tomás Cabral de Melo chegara do Ingá do Bacamarte para a Várzea do Paraíba, antes da Revolução de 1848, trazendo muito gado, escravos, família e aderentes. Fora ele que fizera o Santa Fé. (...) Era homem de pulso, de muita coragem para o trabalho. Ele mesmo dera ao engenho que montou o nome de Santa Fé. Tudo se fizera a seu gosto. (...) Tivera que lutar no princípio com toda dificuldade. Nada sabia de açúcar, fora criador, plantador de algodão. Para ele, porém não havia empecilhos. Levantou o engenho, comprou moenda, vasilhame e dois anos após a sua chegada ao Santa Fé, tirara a primeira safra. (...) A casa grande subiu a cumeeira, as telhas brilhavam ao sol, a horta cresceu, o engenho subia como gente viva, com os partidos de cana acamando na várzea. (REGO, 1972, p.135-36)

E foram-se assim os anos. Seu Lula era agora Coronel Lula de Holanda. Os negros de Santa Fé minguavam. Nicolau fora vendido, dois haviam morrido de febres. E a bexiga da peste que passara pelo Pilar, arrancara cinco negros da fábrica de Santa Fé. Mas o engenho tirava suas safras. Apesar de tudo, as terras davam o que podiam (...). (REGO, 1972, p.166)

A cozinha da casa grande só tinha uma negra para cozinhar. E enquanto na várzea não havia mais engenho de bestas, o Santa Fé continuava com as suas almanjarras. Não botava máquina a vapor. Nos dias de moagem, nos poucos dias do ano em que as moendas do seu Lula esmagavam cana, a vida dos tempos antigos voltava com ar animado, a encher tudo de cheiro de mel, de ruído alegre. (REGO, 1972, p.192)

A tragicidade se coloca no livro já no título, em que se caracteriza a condição do engenho Santa Fé, condenado a sucumbir no mundo onde as máquinas a vapor e a industrialização se impuseram. Por sua vez, é também a condição dos indivíduos ligados à ordem conservadora: Mestre Amaro, um simples soleiro, que sempre se orgulhou de sua condição livre, padece no mundo, onde o artesão não é valorizado; Lula de Holanda é senhor de engenho, que já viveu as glórias da produção herdada de seu sogro, e hoje vive a decadência dessa estrutura, embora ainda desfrute dos privilégios

do código patriarcal. Por fim, Capitão Vitorino, parente da fidalguia do engenho, tenta se manter através do povo, seu consolo, devido ao declínio de sua origem e, assim, tenta ingressar no mundo da política, sem saber que ela também não é igualitária e tende a afastar os pobres sem referência.

As individualidades em *Fogo Morto* se apresentam em um campo de contingências que convoca, por meio da discussão estética, o leitor e a perspectiva histórica e sociológica, todos entrelaçados em uma enunciação coletiva. Nesse sentido, pode-se dizer que os personagens são alegorias nacionais, que, embora estejam em outro tempo, mantêm conexão particular com a realidade social existente, a qual permanece como referência e forma internalizadas pelo tempo histórico. A modernização precária e a condição de subdesenvolvimento são sentidas pelo tríptico, mostrando como a modernização se consolida com as decepções, que, por sua vez, evidenciam o ensejo das experiências contraditórias, onde os rumos do progresso estarão sempre ligados ao discurso dos vencedores, mas, sobretudo ao dos vencidos.

Os personagens da narrativa são, portanto, alegóricos na medida em que são marcas de incongruências e revelam algo maior como o sistema econômico capitalista, tão mal arranjado em território nacional. Eles condensam uma reflexão às vezes implícita sobre a modernização, cifrando sua incompatibilidade com a humanidade. Em outros termos, a condição dos personagens na obra já não funciona ali apenas para representar a si próprio – embora não deixe de fazê-lo – são fragmentos que na totalidade alcançam outro potencial de significação, revelando, na sua individualidade, o processo histórico. A relação entre alegoria e totalidade histórica é bem exemplificada nas palavras de Auerbach:

a estrutura figural dos seus dois polos, da figura e da consumação, permite que continue a existir o seu caráter de realidade histórica independentemente das suas formas simbólicas ou alegóricas de tal forma que não obstante figura e consumação se signifiquem mutuamente; o seu conteúdo significativo não exclui de maneira alguma a sua realidade. (AUERBACH, 2007, p.170)

Os personagens de *Fogo Morto* abordam a discussão existencial e a questão material numa integração necessária que torna mais pujante e concreta o processo de representação. Por meio deles, revelam-se a história e o fenômeno de modernização conservadora como verdade oculta. Nesse sentido, a preocupação com a totalidade abrangente se dá de maneira indireta, ou seja, essa aparece em contraponto ao

fragmento: “a alegoria diz para significar, revela, portanto, a existência de um outro do que ela diz; manifesta um enigma, uma figuração a ser decifrada”. (BENJAMIN,2011, p.173)

Assim, percebemos que a alegoria enfatiza o artifício usado, pois através dele é que veremos, aos poucos e progressivamente, uma série de momentos importantes para a interpretação. Diferentemente de uma compreensão instantânea, o véu alegórico, aos poucos, desvela a unidade, já interrompida e devassada. Os deslocamentos efetuados pela visão alegórica permitem que o que foi excluído volte à tona, fazendo emergir o outro da história: “a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural e a significação não tem nada da autosuficiência indiferente” (BENJAMIN, 2011, p.176)

A alegoria, portanto, sob forma de enigma cifrado, exprime não apenas a natureza da existência humana, mas a historicidade do indivíduo. Assim, ainda na esfera particular, sobrepuja a realidade, já que esse viés alegórico é também fenômeno da historicidade. Para Benjamin, a alegoria e o fragmento são a história representada e dramatizada de forma sensível. O filósofo alemão ainda diz que esse é o modo mais verossímil para expressar o mundo capitalista, das mercadorias, já que ela oculta o valor de uso no seu valor de troca. (BENJAMIN, 2011, p.189). Na mercadoria, não se percebe o acesso imediato aos fenômenos originários, como, por exemplo, o trabalho. Nesse sentido, nota-se seu caráter fetichista, que esconde a sua realidade, adquirindo vida autônoma e independente. Há de se decodificar esse viés alegórico para entender, então, o processo totalizador, que é ambíguo.

Em *Fogo Morto*, o conflito entre o senhor de engenho e uma nova ordem socioeconômica é o eixo dramático em que a desintegração constitui papel principal. Obviamente, nesse contexto, os sujeitos sucumbem, mas isso se dá a partir da discussão nacional, que instaura duas lógicas combinadas: a manutenção do atraso e a inserção do progresso. Nesse sentido, a questão é posta como isenta de solução, isto é, ainda que exista uma tentativa de mudança ela é ínfima e está prevista para a continuidade do sistema. Por dentro dos personagens, percebemos a configuração de fora, expondo seus limites e seu encaixe em uma ordem internacional, a ordem do capital.

É importante dizer que essa derrota dos personagens frente ao novo contexto não é determinista, projetando um darwinismo social, ao contrário, eles tentam manejar a si e aos outros naquele ambiente hostil. A barbárie, no entanto, se coloca e o capitalismo em um país periférico mostra, a partir desses personagens, o progresso como ilusão.

Permanece o aspecto melancólico devido à relação entre dois mundos, o velho e o novo, e onde ninguém, nem Amaro, nem Lula nem Vitorino tem lugar. Nesse prisma, Sinhá, mulher de Mestre Amaro, reflete sobre a condição a destruir a família: “Destino, tudo do destino. Nada poderia fazer contra os desígnios de Deus”. (REGO, 1972, p.46)

O apelo de Sinhá por entender a condição desagregadora não é exclusivo. Esse sentimento perpassa todos os personagens. No caso, a construção do trecho referencia a religiosidade, entendendo a decadência como um castigo de Deus. Entretanto, esse discurso tem forte assentamento na realidade social, a qual deflagrar o declínio da estrutura do engenho e que se propaga na caracterização de cada personagem representado:

Entre o senhor de engenho e o mestre de ofício que agonizam - o coronel apagando o seu fogo e o mestre se suicidando - o capitão Vitorino Carneiro Cunha se ergue com triunfador. Também ele está em decadência porque é de família senhoril e cai lentamente para o povo. É uma ponte entre um estrato social e o outro. (CANDIDO, 2004, p.61)

Na tentativa de compreender toda desgraça, o pensamento de Sinhá aponta para um trágico antigo, como se eles, heróis, precisassem passar por essa aprovação. Nela, há uma postura de subserviência ao trágico destino. Já Mestre Amaro, em uma visão mais complexa, associava os dilemas à ordem social, as mudanças ocorridas na bagaceira, demonstrando assim a discussão de um trágico moderno, em que a figura do herói é depositária de conflitos que cercam as contradições internas e externas a ele:

Homem, não estou falando do Seu Augusto. Estou falando é da laia toda. Não está vendo que, comigo como delegado, a coisa não corria assim? Aonde já se viu autoridade ser como criado, recebendo ordem dos ricos? Estou aqui no meu canto mas estou vendo tudo. Nesta terra só quem não tem razão é pobre (REGO, 1972, p.10).

Na sua perspicácia, Amaro percebia que o sistema de modernização era um projeto falido, que beneficiava a poucos, permanecendo excludente e marginalizador. Nesse aspecto, não acreditava em democracia e tinha um discurso arrasador com relação à participação do povo nas decisões comuns. A doença da filha e o distanciamento da mulher são suficientes para ele entender que aquele mundo beira o incontornável, sobretudo no que diz respeito à justiça:

- Olhe, meu compadre José Amaro, no tempo da monarquia eu fui a uma eleição do Itambé, e lá dentro da igreja quebrei uma urna (...) Lutei muito,

mas os liberais correram. Neste tempo, quando havia homem duro era só mandar chamar. Agora estou velho, esta história de República é esta leseira que se vê. Eleição aqui no Pilar é de acordo. Agora, não. O Dr. Samuel está com vontade de virar tudo isto de papo para o ar. Ele mandou me chamar (...)
 - Compadre me diga uma coisa: este Dr. Samuel não é filho do Dr. Belarmino de Goiânia?
 - É ele mesmo. É gente de João Alfredo.
 - E o compadre acredita que ele vá brigar com este povo da Várzea? É gente da mesma laia. (REGO, 1972, p.77)

Quando se depara sem terra e sem proteção, Amaro questiona o espaço de direito e vê que nele se impõe a tragicidade: “A terra era do senhor de engenho e este podia fazer dela o que quisesse, Então não havia um direito que lhe garantisse a sua casa? (...) Não poderia ele encontrar uma proteção que lhe valesse?” (REGO, 1972, p124). As desigualdades acabrunhavam o Mestre, que não compreendia o sistema econômico totalmente; quando tem a sua casa tomada pelo senhor de engenho, um processo de transformação é notado e o que predomina na sua personalidade é a raiva e o rancor: “O que tinha de verdade o seu compadre? Que raiva era aquela? Nunca o vira tão amarelo, com os olhos como se fosse gema de ovo” (REGO, 1972, p.41). Mestre Amaro não tinha consciência sobre o funcionamento das classes sociais; para ele, era uma questão apenas de posicionamento, de tomar partido, de não deixar que ninguém lhe “botasse canga”:

- Mestre Zé está zangado, vou saindo.
 - Não estou zangado, estou dizendo a verdade. Sou um oficial que não me entrego aos mandões. Quando a gente fala nestas coisas vem logo um pobre como você dizendo que estou zangado. Zangado, por quê? Porque digo a verdade? Sou eleitor, dou meu voto a quem quero. Não voto em governo. (REGO, 1972, p.11)

Tinha ódio dos ricos, pois sabia que o sistema funcionava para eles e necessariamente contra os pobres, onde se incluía. Não vislumbrava uma organização e uma cooperação, isto é, não possuía um projeto político revolucionário. De modo simples, para ele, enquanto existissem ricos, os pobres sucumbiriam:

Andou para as bandas do Santa Rosa. Pisou nas terras do velho que odiava. Viu os partidos de cana gemendo na ventania, o mar de cana madura com os pendões floridos. Era toda a riqueza do velho, era o seu mundo que ele tocava. Quantas vezes não tivera vontade de sacudir fogo naquela grandeza. Era besteira. Outra vez as terras dariam aqueles mesmos partidos, o massapé encheria a barriga do ricaço. Tinha até raiva de olhar aquelas coisas. O coronel Lula fazia plantas de camumbembe, não tinha força de furar a terra com ganância, com mão de homem de fôlego. Agora não tinha mais raiva dos partidos de Santa Rosa. Ele trabalhava para um homem que era maior que o Coronel José Paulino, que era o dono de todos os partidos, senhor de todos os

senhores de engenho. O que o capitão Antonio Silvino queria, fazia como era de seu gosto (...) Agora tinha motivo para o resto de seus dias (REGO, 1972, p.84-85)

A passagem evidencia que só restava uma esperança ao soleiro: o cangaceiro Antonio Silvino, descrito como uma espécie de Robin Hood, que procura dar aos pobres e moralizar os ricos. Como uma lenda, a figura do justiceiro será inserida em um movimento histórico como busca da liberdade, ainda que pouco revelador da consciência classista. Silvino enfatiza o costume local, ao mesmo tempo em que chama atenção para a precariedade de uma modernização opressora e violenta. Nesse aspecto, sua existência revela o quanto a visão pitoresca sobre o progresso é falha, já que ele concentra um estatuto ambíguo entre herói e bandido a demonstrar uma ordem modernizadora contraditória. Para o historiador Hobsbawn, o cangaço, assim como outras formas de banditismo social, revela a permanência do atraso nas sociedades em desenvolvimento:

O ponto sobre bandidos sociais é que eles são criminosos camponeses a quem o senhor feudal e o Estado enxergam como criminosos, mas que permanecem dentro da sociedade camponesa, e são considerados por seu povo como heróis, como campeões, vingadores, lutadores pela justiça, talvez até mesmo líderes de libertação e, em qualquer caso, homens para serem admirados, ajudados e apoiados. Esta relação entre o camponês comum e o rebelde, bandido e ladrão é o que faz o banditismo social interessante e significativo. (HOBSBAWM, 1978, p.22)

A formação do banditismo social se relaciona diretamente à massa excluída do poder oficial, já que demonstra um poder paralelo, cuja consciência sociopolítica ainda se mostra embrionária, não chegando a vislumbrar uma consciência de classe. Além disso, esse movimento social só foi possível diante da falência da sociedade democrática moderna, isto é, esse bandido social é um produto das sociedades que se encontram na fase evolucionária da organização tribal ou de clã para a moderna sociedade capitalista e industrial; quando nessa sociedade se instaura sistemas econômicos mais complexos, que são insumos a conflitos de classe, maiores são os números de bandidos sociais. Interessante é entender que, uma vez configurada a ordem pré-capitalista ou capitalista, a lógica desse banditismo se modifica: o desejo de acumular capital e lucrar desenfreadamente se impregnam no meio rural, acabando com o sentido e a “razão de ser” do nosso bandido social; os princípios básicos, que o faziam lutar pelo retorno das tradições se esfacelam completamente. A questão motivadora

deixa de ser coletiva para se isolar em um individualismo acumulador. Assim, a modernização favorecerá o desaparecimento do bandido social: “De modo geral, entretanto, o banditismo social é um fenômeno do passado, embora, às vezes, de um passado bastante recente. O mundo moderno o matou, substituindo-o por suas próprias formas de rebelião primitiva e de crime” (HOBSBAWM, 1976, p.18).

Apesar de ser um fora da lei, o cangaceiro é considerado herói, vingador da miséria, paladino de um ideal utópico de justiça; são líderes da libertação, porta-voz dos pobres. No nordeste brasileiro, o cangaço esteve presente na formação do Estado, tendo o seu momento de apogeu e declínio entre os anos de 1900 a 1940. A figura de maior notoriedade foi Virgolino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião, que, governando como um “fora-da-lei”, se contrapunha ao sistema político e social instituído. Ele chamava atenção para o flagelo dentro de um sistema modernizante e representa os sintomas da crise da sociedade, denunciando as circunstâncias, ainda que não promovesse um projeto político consistente, uma consciência de classe e planos bem arquitetados para uma revolução social.

Em *Fogo Morto*, Antonio Silvino traz a discussão entre progresso e violência se tornando importante para demonstrar a tensão imposta pelos arcaísmos no contexto modernizador. Sua experiência resgata o imaginário popular e o insere em uma prática questionadora da noção de cidadania num contexto de afirmação econômica. Como um bandido social, expõe o coronelismo e o latifúndio fazendo-se vingador de uma ordem desordenada. Nesse sentido, ele é um agente mítico e popular, historicamente atualizado. Pode-se dizer que a lenda do cangaceiro se reveste de vetores históricos para pensar a problemática nacional, situando-se de modo alinhado e dilacerado entre uma concepção messiânica e revolucionária, mas que passa longe do juízo classista da sociedade moderna. Sem muitos matizes, ela se constrói de modo imediato: dar atenção aos pobres em detrimento dos senhores de terra, se atendo, portanto, às circunstâncias materiais precisas. Não há uma reflexão mais ampla sobre a expropriação, se limitando a falência do mundo dos engenhos e a derrocada dos personagens que nele vivem.

Se considerarmos as obras de José Lins do Rego como um todo, a discussão sobre cangaço, misticismo e revolução social se amplia em um livro específico denominado *Cangaceiros* (1953), no qual se discute com mais ênfase a questão revolucionária como modo de salvação nacional. Entretanto, o essencial é entender que, no conjunto dessas narrativas, a formação nacional não se completa, terminando de modo trágico. Assim, o cangaço, por exemplo, é sempre encarado na ordem da profecia,

um movimento que se repõe a cada passo, mas não encaminha para a mudança radical:

porque é incompleto, tal movimento não dá ensejo para a celebração de uma totalidade já constituída. Pelo contrário, o passado e a violência são objetos de uma reflexão tensa, dramática, que se volta para heróis marcados pela ambivalência, ou melhor, para uma lição da história marcada pela ambivalência (XAVIER, 2007, p.11)

Esse descompasso é configurado pela estrutura trágica, que, em *Fogo Morto*, aparece dando expressão a obra. O que parece fraqueza e desorganização é o que produz a força do livro, transformando em linguagem um dado da realidade. A fraqueza inserida esteticamente é reveladora de uma modernização que se instala a partir do atraso e da decadência do sistema anterior, do mundo de outros homens. O dado histórico se transforma em forma literária e passa a ser estetizado na obra questionando essa modernidade, colocando-a em suspensão. O caráter fragmentário e alegórico revela um estratagema a mostrar um processo econômico e uma identidade nacional rachada, entrecortada, mas que se combina formando uma totalidade.

Além da figura do cangaceiro, a combinação entre o progresso e o atraso é colocada na situação dos engenhos e nas atividades manufatureiras. O Santa Fé, ainda movido a bestas, convivia e alimentava a recente industrialização do Santa Rosa. Mestre Amaro também percebe a perda do seu ofício diante das fábricas, ao mesmo tempo em que se coloca em convívio, consertando o que elas produziam:

Um tangerino passou por aqui e me encomendou esta sela e uns arreios. Estou perdendo o gosto pelo ofício. Já se foi o tempo em que dava gosto se trabalhar em uma sela. Hoje estão comprando tudo feito. E que porcaria se vende por aí! Não é para me gabar. Não troco uma peça minha por muita preciosidade que vejo. Basta lhe dizer que o seu Augusto do Oitero adquiriu uma sela inglesa, coisa cheia de arrebiques. Pois bem, aqui esteve ela para conserto. Eu fiquei me rindo quando o portador do Oitero me chegou com a sela. E disse, lá isto disse: “Porque o Seu Augusto não manda consertar essa bicha na cidade”; E deu pela sela um preção. Se eu fosse pedir o que pagam na cidade, me chamavam de ladrão. É, mestre Amaro sabe trabalhar, não rouba a ninguém, não faz coisa de carregação. Eles não querem mais os trabalhos dele. (REGO, 1972, p.4)

Contudo, essa clarividência do personagem não se estende a uma configuração de consciência de classe, pois o que Mestre Amaro gostaria é de servir sempre pessoas importantes, não “camumbembe”. Nesse aspecto, é interessante entender que o trágico, ainda que moderno, discutindo a fatalidade em relação às condições humanas e sociais, ganha dimensões metafísicas no sentido de que aquele destino seria impossível de

transformação. Isto é, há uma alienação disseminada que oblitera qualquer possibilidade de mudança, como se uns estivessem condenados a servir e outros a mandar eternamente. O trágico aqui se refere à imobilidade e à impossibilidade de resolução:

-É o que eu lhe digo, Seu Laurentino. Você mora na vila. Soube valorizar o seu ofício. A minha desgraça foi esta história de bagaceira. É verdade que o senhor do engenho nunca me botou canga. Vivo nesta casa como se fosse dono. Ninguém dá valor a oficial de dono de estrada. Se tivesse em Itabaiana estava rico. Não é de lastimar, não. Ninguém manda no mestre José Amaro. Aqui moro para mais de trinta anos. Vim para aqui com meu pai que chegou corrido de Goiânia. Coisa de um crime que ele nunca me contou. O velho não contava nada. Foi coisa de morte, esteve no júri. Era mestre de verdade. Uma peça dele foi dada pelo Barão de Goiânia ao Imperador. Foi pra trás. Veio cair nesta desgraça. (REGO, 1972, p.6)

Amaro também queria estar minimamente ligado aos senhores de engenho: “Ele queria mandar em tudo como mandava no couro em que trabalhava, queria bater em tudo, como batia na sola” (REGO, 1972, p.8). O pobre mestre artesão sofre com a mudança econômica, o que lhe dá um aspecto fraco e pouco saudável, mas ele insiste em se manter de pé, como se nota em suas falas, sempre permeadas pela terceira pessoa do singular. Ele fala de si, com pouco uso do “eu”. Diz “Mestre Amaro”, tentando mostrar mais que uma despersonalização, mas um tom solene, de respeito e impostura, mesmo diante da desgraça total. Numa tentativa de afirmação imponente, ele repete: “O mestre José Amaro não respeita lição de ninguém” (REGO, 1972, p. 5), ou ainda, “Mestre José Amaro é pobre, é atrasado, é um lambe-sola, mas grito não leva” (REGO, 1972, p. 9). Nessa insistência, não se vislumbra a luta de classes e não se pode discutir a implementação de projetos revolucionários, buscando modificar a situação social, pois ela se exaure em uma discussão simplista: “Mestre José Amaro não é pau mandado (...) Não precisava andar cheirando o rabo de ninguém” (REGO, 1972, p.11)

Por meio de uma perspectivação da instância narrativa, a qual alterna longas sequências de diálogos e também monólogos interiores, expondo a reflexão dos personagens sobre si e sobre os outros, obtêm-se um jogo cênico: em seus pensamentos, José Amaro nostalgicamente revela o presente atrelado ao passado. Nesse âmbito é interessante notar como a decadência de Amaro é construída. Ele sofre de uma profunda nostalgia; tudo nele é endereçado à lembrança e ao saudosismo. Um lirismo é colocado inicialmente, mas é minado com a profunda melancolia que o assola. A narrativa se inunda na tragicidade. Condenado, ele espanta os pássaros e o silêncio apresentando sua mágoa profunda:

Amaro sacudiu o ferro na sola úmida. Mais uma vez as rolinhas voaram com medo, mais uma vez o silêncio da terra se perturbava como martelo enraivecido. Voltava mais uma vez sua mágoa latente: o filho que não viera, a filha que era uma manteiga derretida. Sinhá, sua mulher, era culpada de tudo. O sol estava mais para o poente. Agora soprava uma brisa que agitava a pitombeira e os galhos do pinhão roxo, que mexia nos bogaris floridos. Um cheiro de arruda recendia no ar. O mestre cortava o material para os arreios do tangerino do Gurinhem. Estava trabalhando para camumbembes. Era o que mais lhe doía. O pai fizera sela para Imperador montar. E ele ali naquela beira de estrada, fazendo rédea para um sujeito desconhecido. (REGO, 1972, p.10)

A narrativa expressa a vontade do personagem em contrapartida à realidade, revelando que a ordem do mundo é outra, isto é, há um mecanismo próprio e histórico a conduzir-lhe. Nesse aspecto, há um elogio à ilusão romântica e esperançosa do mundo lendário, mas que logo se descontrói na colocação da discussão historicamente situada. Assim, há momentos que o discurso está coordenado pela lenda, como se o cangaço ou a nostalgia do passado resolvessem o problema, ao passo que essa lenda é situada historicamente pela alienação do personagem. A tragicidade da obra reforça a desilusão, a impossibilidade de transformação radical e a incerteza. O futuro parece desgovernado e corre independente do homem; contudo, ao mesmo tempo em que se apresenta uma noção metafísica de destino, revela-se a questão histórica, através de uma modernização intransigente que carrega consigo o atraso.

A tragicidade também se coloca no processo de animalização de Amaro, que será confundido com a figura mítica do lobisomem. É interessante notar que, nesse caso, ainda que dentro de um realismo fantástico existe uma necessidade de verossimilhança que não está somente fora do texto aliançado à modernidade. Aristóteles aponta que, na composição trágica, existe a necessidade do maravilhoso, que só faz sentido quando bem empregado. Na narrativa, a situação de Amaro se torna trágica no momento em que essa fantasia do lobisomem está amalgamada à discussão histórica de falimento do próprio ser humano frente à modernização. Assim, a sua transformação pertence ao maravilhoso e não ao miraculoso. O processo de decadência é, portanto ampliado nas ações de Amaro, descritas pelo embrutecimento, pela raiva e pelo traço grotesco e animalesco: “José Amaro grunhiu por entre os dentes um bom dia de raiva” (REGO, 1972, p.18). Para descrevê-lo, o narrador diz: “Era duro demais, era como um cardeiro cheio de espinhos” (REGO, 1972, p.26). Nos pensamentos de Sinhá, Amaro só fazia vociferar, crescendo a voz para tudo, até para os bichos e para as árvores:

A luz clareou a cozinha. Então, apareceu-lhe a cara enorme de Zé no corredor, a cara como de um bicho. Largou a candeia no chão e correu para fora.

-Sinhá, o que tens tu, mulher? Sou eu.

Voltou a si, tremula, com vergonha. (REGO, 1972, p.100)

A barba grande e os cabelos enormes são ressaltados junto com a adjetivação de monstro. Amaro se bestializa. Ele não entende o que acontece e age irracionalmente, se purgando como num processo de autoflagelação. Sua raiva é tanta que ele castiga não só a sola e o couro, mas a si, batendo na sua própria perna. Cada vez mais manco, a fraqueza física revelava uma mágoa profunda:

Batia forte na sola, batia para doer na sua perna que era torta. Que lhe importava o cabriolé do Coronel Lula? Que lhe importava a riqueza do velho José Paulino? (...) O canário não se importava com o martelo do mestre. Um silêncio medonho envolvia tudo, num instante como se o mundo tivesse parado (REGO, 1972, p.13).

Ainda que conservasse os olhos nas ações de Antonio Silvino, homem que não temia o governo, que matava soldados e furava os cercos, Amaro não se manteria vivo. O destino do soleiro terminará de modo trágico reafirmando sua condição de isolamento e tristeza. Cravando uma faca no peito, ele demonstra o fim de qualquer esperança e, se existisse alguma possibilidade de humanismo, seria somente na fuga daquele contexto. O suicídio aqui marca a intensificação do processo de loucura e embrutecimento a revelar o vazio da existência, sentido de modo constante. Diante da falência humana, do prenúncio catastrófico, a loucura e a eminência da morte se universalizam, tonando a autodestruição uma recusa aquele *modus vivendi*. Assim, a barbaridade do atentado contra a vida se humaniza como resistência. O suicídio de Amaro, assim como os delírios de loucura dos demais personagens, torna aparente algo que estava oculto como forma de dominação; como um segredo ou uma verdade inacessível, expõe a nu algo que parece naturalizado. Deste modo, parece que aquilo que os incomodam é de ordem universal, necessário e comum ao mundo; o que lhes assombram e lhes privam parece ser a própria natureza humana. No entanto, como venho afirmando, isso é produzido pela ordem social. Nesse contexto, a loucura se torna uma das próprias formas da razão. Aquela se integra nesta, constituindo contraditoriamente sua obliteração e revelação. Assim, a cena de sua morte configura o que o personagem tem de vítima e de autoria, ele é ativo e passivo diante da circunstância, seu tom não é grandioso nem espalhafatoso, trata-se de uma queda comum, deixando clara a alusão trágica da

experiência social em um país periférico na esteira da modernização.

A forte carga dramática da narrativa é intensificada na medida em que as histórias de vida dos personagens se entrecruzam. Aliás, elas são abordadas em uma perspectiva diacrônica, mas também sincrônica, uma vez que são inseridos cortes temporais na construção, focalizando o momento atual decadente e o comparando ao passado glorioso. Alicerçada ao capítulo inicial e à vida de Amaro, temos a segunda parte, que apresenta o Coronel Lula de Holanda. Sua história é narrada em confronto com a história de seu sogro, Capitão Tomás Cabral de Melo, possuidor de muitos gados e escravos, fundador do vilarejo e primeiro a se empenhar pela lavoura de cana de engenho:

Levantou o engenho, comprou moenda, vasilhame e dois anos após a sua chegada ao Santa Fé tirara a primeira safra. O povo, a princípio, não levava a sério o Santa Fé. Viam aquele homem de fora, com jeito de camumbembe, trabalhando para ele mesmo, com suas próprias mãos, nos trabalhos de casa, e não acreditava que nada daquilo desse certo. O capitão era seco, de poucas palavras, de cara fechada (...) Era mesmo um camumbembe. (...) E o capitão Tomas criou fama de homem de capricho, de palavra, de trabalho duro. Falava-se do seu gênio econômico. (REGO, 1972, p.136-37)

A fatura romanesca apresenta aqui frases curtas, períodos simples, deixando marcada a perspectiva de ação e de trabalho empenhada na formação do engenho. Capitão Tomás colocara a mulher para vigiar os escravos e a filha para estudar em Recife. O engenho crescia de modo que, no retorno da filha, um piano de cauda longa fora levado por dez negros até a casa grande, dando início a uma fase de grande imponência. Tomás se enveredava para a política no partido Liberal e tinha orgulho de seus parentes na Revolução de 1848. Ironicamente, a narrativa vai demonstrando que, mesmo diante de tanta propriedade, um problema se apresenta: a solteirice da filha. Com comicidade, o narrador prenuncia a derrocada do engenho: “Porque não casara a sua filha mais velha? O que faltava para encontrar um marido na altura de seus merecimentos? Não era feia, tudo teria para ser uma esposa completa” (REGO, 1972, p.139)

O aparecimento de Luis Cesar de Holanda Chacon, rapaz de Pernambuco, filho de Antonio Chacon, que morrera nas lutas de 48, resolvera a situação na medida em que tomará Amélia como esposa. Contudo, a solução imediata se torna um grande complicador, já que Lula não tinha qualquer interesse pelo trabalho, ficando horas inteiras no alpendre, lendo jornais velhos, virando folhas de livros. Tomás, apesar de

não entender o genro, tentava agradá-lo. Certa vez, mandou que trouxesse o cabriolé de Recife para que passeassem na várzea. Ainda que simples, Capitão Tomás gostava de demarcar que não era “camumbembe”, tinha genro com cabriolé e filha que tocava piano. No fundo, achava Lula um homem fino com sua barba preta tão bem tratada, mas não sentia confiança no futuro: “Havia um genro muito bem homem, um mole, um leseira” (REGO, 1972, p.156)

Não demorava e a notícia de que o Capitão estava louco corria o povoado. Sovina e ensimesmado, ele falece. Lula assume os negócios e começa a maltratar os negros e ser desaforado com a sogra. Mariquinha se perguntava: “Terá sido castigo de Deus? O que teria feito para merecer aquilo da providência” (REGO, 1972, p.160). Tudo se desgovernava. Às tardes, o piano de D. Amélia, quando o marido pedia a ela que tocasse, “enchia aquele mundo calado de muita mágoa, das melancolias das valsas”. (REGO, 1972, p.161)

A situação de imponência de Lula, seus desmandos e paternalismo perante a decadência, é representativa de como o atraso pode ser agregado ao progresso, formando uma ambiguidade específica. De modo esquizofrênico, ele, representante da aristocracia local, busca manter os louros do passado, revelando a sua inadaptação àquela nova ordem modernizadora. A doença que o acometia, a epilepsia, a vendagem de ovos por parte da sua esposa como sustento da casa, e a demência da filha caçula são mais exemplos de que o tempo de outrora já não era igual ao da narração.

Lula de Holanda sofre a degradação física e moral por não encontrar uma alternativa viável para o avanço do capitalismo e da modernização sobre a sociedade dos engenhos. O engenho de Santa Fé, fundado pelo seu sogro, já não “moía” como naquele tempo, e ele, bacharel instruído, pouco ou quase nada sabia sobre aquela administração. Diversamente de José Paulino, que implementara as usinas, Lula acompanhava absorto o “fogo-morto” da sua produção. A narrativa evidencia que, na medida em que ocorria o declínio da produção do engenho de Santa Fé, a figura do Coronel se degradava. Cada vez mais alienado em outra realidade, na qual poderia manter o seu status social, o personagem buscava um ponto de fuga, representado, sobretudo pelo apego à religião. Sua degradação física também é anunciada na narrativa com a representação dos ataques epiléticos. Ficava famoso pela agressividade, sovinice e doença. D. Amélia percebia que seu marido mudava de humores. Com a abolição, seu estado de saúde se agravaria:

Os negros se foram de cabeça baixa e ela viu pela primeira vez uma coisa horrível. O seu marido empalidecer procurar o sofá e cair com o corpo todo se torcendo como se tudo nele fosse partir. Aquilo durou uns minutos, mas foram os instantes pior da sua vida. A baba branca que saía da boca de seu Lula, o bater desesperados dos braços e das pernas fizeram lhe medo (REGO,1972, p.171)

De fato, Lula se transformava. A barba ficava branca e a voz rude. Agora, ele permanecia dias e dias como se estivesse fora do mundo; recorria a ajuda de José Paulino várias vezes para se manter. Precisava de favores e proteção, embora tivesse patente de tenente-coronel. Tentava se estabelecer de qualquer modo, judiando e gritando. É característico na sua fala a repetição e usos de cacoetes, dado, sobretudo pela palavra “hein”, buscando concordância da plateia. O que fica claro é que repetir se torna um modo de se afirmar em um contexto em que ninguém mais o ouve ou o vê:

- Quem é que manda neste engenho, hein, mestre José Amaro? De quem é esta terra, hein, mestre José Amaro?
 - O senhor sabe melhor do que eu, Coronel. (...)
 - Quem manda nesta terra, hein, mestre Amaro?
 - Quem manda é o senhor do engenho. (...)
 - Hein, mestre José Amaro, quem manda neste engenho?
 -Coronel, eu já disse.
 Uma raiva de tudo foi se apoderando do soleiro. Já não podia mais aguentar aquelas perguntas bobas.
 - Coronel, afinal o que é que o senhor manda?
 - Hein, Amélia, veja o que ele está dizendo
 D. Olivia botou a cabeça na porta, olhou para todos e sumiu-se.
 - Hein, Amélia, eu não posso falar no meu engenho. Pois eu mando, mestre José Amaro. Pois eu mando (REGO, 1972, p.120-121)

O tom da enunciação do personagem, sempre impositivo e cheio de repetição, especificamente na hora da reza, se mostrava humilde, mas, de repente, se enchia de raiva. A debreagem entre a enunciação e o enunciado traz, portanto, a tragédia de um homem sem autoridade: as repetições de Lula mostram um herói que tem direito a voz, mas não supera as demais vozes ao seu redor, esboçando um jogo de contaminação recíproca em que a situação de falência a tudo contamina:

Seu Lula rezava e não sabia de mais nada. Agora era assim. O amor de Deus o absorvia inteiramente, naqueles instantes. Quando o cônego Frederico elevava ao senhor o cálice de ouro, e as companhias ressoavam na igreja, ele sentia-se uma vítima dos homens. Aparecia-lhe a imagem de seu pai, a figura de Nunes Machado, o passado de sacrificado, filho de viúva pobre. Sim, ele, Luiz Cesar de Holanda Chacon, não era o que deveria ser, fora roubado do que era seu, do que deveria ser somente seu. Baixava a cabeça e batia nos peitos. Tinha sido roubado. Mataram-lhe o pai, roubaram-lhe o que era de sua mãe, roubaram-lhe os negros com a lei. (REGO, 1972, p.182)

Comparando-se a Cristo, mantinha-se firme no orgulho, mas reclamava a abolição, a herança do sogro e sofria com a República; política, para ele, era o império, feito de homens sérios e de estirpe. A narrativa é bastante enfática quanto ao alheamento do Capitão, afirmando que ele sumia para vida feito um caramujo ou descrevendo-o como um ser de corpo preso e alma atormentada (REGO, 1972, p.185).

O declínio da estrutura socioeconômica é dramatizado de modo vivo no enlouquecimento de Lula e de Amaro. Para o crítico Edilberto Coutinho, *Fogo Morto* encena a história da decadência patriarcal transformada na história da demência social, já que a consolidação capitalista promoveu a fixação de modelos e a exclusão de grande parte da população, ainda imersa no passado e despreparada para o presente modernizador (COUTINHO, 1980, p.56). Esses seres alijados perdem a referência e não mais se encontram nem sob a ordem arcaica, nem no progresso para onde foram arremessados. Nesse aspecto, é preciso avaliar como a loucura é um aspecto recorrente e comum como consequência da modernização:

O aumento da civilização também concorre para aumentar o número de loucos; não por que os costumes sejam mais depravados, como creem alguns autores, mas sim por que a atividade da vida intelectual e os revezes da fortuna são tão frequentes no meio dos movimentos rápidos de uma civilização avançada, quanto são raros nas sociedades novas e pouco industriosas nas quais o homem, tendo satisfeito suas necessidades físicas, tranquilo como qualquer outro animal, dorme o sono profundo da indiferença, até que novas necessidades se façam sentir. (MACHADO, 1978, p.418)

A abordagem da loucura nos estudos da medicina social é construída como um instrumento técnico-científico à serviço indiretamente do Estado capitalista e do poder burguês. As mudanças decorrentes do processo de modernização transformaram a prática medicinal, contribuindo para a administração da saúde, situada nas câmaras administrativas rurais, que, além de organizarem as recém-chegadas máquinas e escolas agrícolas, os poços e chafarizes nas vilas pouco a pouco urbanizadas, se ocupavam de uma política higienista a qual consistia no controle da disseminação de loucos e embriagados, injurias e obscenidades contra a moral pública (MACHADO, 1978, p. 183).

Diante do progresso e da busca pela uniformização social, a sociedade médica acabou por travar relações políticas e econômicas se mostrando aparentemente como um instrumento neutro, ao se colocar como descobridora da natureza humana. Entretanto, nesse contexto, a racionalidade médica prosseguiu estabelecendo objetivos e

parâmetros à saúde pública dentro de um projeto burguês maior de consolidação do capital. A relação entre saúde e sociedade aprimorou os mecanismos de dominação e favoreceu a consolidação de um sistema excludente na medida em que o discurso médico atrelou a vida privada do indivíduo ao destino de uma determinada classe social, em que os sujeitos foram levados a compactuar com a ordem dominante. A imposição de parâmetros comportamentais incentivou a crescente tendência a culpabilização, buscando exercer um controle tirânico do indivíduo sob si mesmo. Esse fato esteve diretamente relacionado à configuração do capitalismo, que relega, ao indivíduo, a dificuldade de acompanhar o desenvolvimento, mascarando as dificuldades de inclusão da própria organização econômica. Deste modo, tudo aquilo que escaparia à ordem e ao modelo surgiria como sofrimento psíquico, difundindo o preconceito e a normalização. Nesse aspecto, além da pobreza, característica ineliminável desse novo sistema, ocorre também a promoção da penúria, da fome e doenças, como a loucura. Para além dos discursos teóricos da área do conhecimento médico, é preciso pensar a loucura também como evidência da dinâmica social, já que existe uma realidade histórica de transformação da ordem econômica, de onde vem esse poder normalizador.

Assim, é preciso discutir a “questão social da loucura” através da luta de classe, isto é, a sociedade burguesa e seus efeitos sobre o conjunto da classe trabalhadora. A predominância da racionalidade na sociedade moderna está intimamente relacionada ao sistema capitalista; além disso, a dualidade conceitual normalidade/loucura não é autônoma e caminha junto com a história, que, por sua vez, não se realiza somente no discurso. Deste modo, é necessário frisar que a discussão da loucura no Brasil se tornou alvo das políticas higienistas dos séculos XIX e XX, buscando no apoio da família a substituição dos hábitos coloniais pelos novos costumes burgueses, transformando a cultura ao interesse do capital. (COSTA, 2004, p.21).

Diante da mudança econômica e a instauração de um sistema socioeconômico de base individualista e competitiva na qual o sujeito não garante o mínimo de bem estar, são correntes os sentimentos de frustrações, amarguras, animalizações, embrutecimento, alterações comportamentais e a loucura, que faz do homem uma vítima desabonada da sua condição racional. A perda da consciência, a falta de compreensão subjetiva do mundo objetivo e a escassez de senso de realidade são sedimentadas na narrativa de *Fogo Morto* como um modo de representar a relação entre o mundo social e o natural no contexto de modernização. Assim, é importante perceber que o sentimento trágico no romance está relacionado à materialidade, ou seja, o desenvolvimento físico, mental e

psicológico, depende, também, de fatores como melhorias do ambiente social. Assim, não é que um justificaria o outro, mas essas instâncias estão relacionadas para mostrando que existe uma totalidade a ligar o homem à realidade histórica em que ele se encontra. Na narrativa, a loucura expressa as contradições existentes entre o capital e o trabalho através do esgotamento dos personagens; até mesmo a autoaniquilação pode mostrar a crise trágica do processo de modernização. Quando colocamos em pauta as imbricações da literatura com as relações sociais, passamos a compreender que a demência dos personagens não se restringe somente a uma individuação, há ali também presente a margem social, econômica e histórica. Evitar a condenação exclusiva do sujeito ou uma leitura restritiva faz com que fuçamos da legitimação do discurso da classe dominante e entendamos que as relações sociais estão historicamente determinadas, dispondo de indivíduos desigualmente posicionados na estrutura de produção.

A relação entre a loucura e o processo de produção do capital é necessária para entender a narrativa de José Lins do Rego, pois o trágico nela se funda no caráter explorador do regime capitalista. Assim, a loucura não tem a ver com traços invariáveis da sociedade humana, que a sociedade burguesa herdou com o desdobramento de problemas sociais; tem a ver com a sociabilidade erguida sob o comando do capital. Um bom exemplo dessa sistemática é o livro *A razão cética*, de Katia Muricy, que mostra como, a partir da segunda metade do século XIX no Brasil, a racionalidade médica agiu pelo seu caráter político e ideológico, servindo a administração da modernização do capitalismo, buscando no tratamento psíquico contornar e suprimir os hábitos do passado. (MURICY, 1988, p.33)

Isto posto, as relações históricas que compõem o quadro estético precisam ser lembradas de modo menos anódino: o louco está sempre em desnível social e se coloca à margem ou por não deter os meios de produção e nem dele fazer parte ou por não ter acompanhado o rápido processo de modernização. É assim que vemos a falência mental de Amaro e Lula, isto é, fortemente relacionada à queda econômica e à implementação capitalista que os tira de órbita naquele e no outro sistema:

As operações de uma economia capitalista jamais são suaves, e flutuações variáveis, muitas vezes severas, fazem parte integral dessa forma de reger os assuntos do mundo (...) Nada se podia fazer a respeito: criavam oportunidades ou problemas, podiam trazer a prosperidade ou a bancarrota a indivíduos ou indústrias (HOBSBAWM, 2015, p.92)

Nesse aspecto, a desrazão deve ser sempre discutida sobre as bases histórico-objetivas. No livro *O Capital*, especificamente no capítulo XXIV intitulado “A assim chamada acumulação primitiva”, Marx revela o solo de formação que fez a sociedade burguesa cooptar a loucura como algo estrito à medicina, afastado da discussão social. Aliás, ele expõe como a loucura não é somente um fenômeno resultante do capitalismo, mas antes, como algo posto e repostado no curso do desenvolvimento deste modo de produção. Na passagem em que discute sobre a mecanização do campo, Marx comenta a expulsão dos camponeses e a incapacidade da indústria em absorver o contingente de miseráveis, gestados pelo seu próprio desenvolvimento. Esse imenso contingente de força de trabalho camponesa passa a ser livre dos meios de produção; livres também de relações de servidão, prontos, portanto, para venderem sua força de trabalho. Ofereceriam, então, a sua força de trabalho para a burguesia que expropriou suas terras comunais. Nesse aspecto, é o próprio movimento do capital – que precisa de trabalhadores, livres de toda propriedade e livres para vender força de trabalho – que gera a sua própria questão social, da qual a loucura faz parte. São produtos do sistema, os camponeses que migram para cidades, que não serão absorvidos pelas indústrias convertendo-se em mendigos, assaltantes, vagabundos e loucos.

Nessa seara, é importante entender a objetificação das subjetividades e o processo de transformação desses sujeitos em coisas. Promovendo vínculos sociais baseados no dinheiro, submetendo a lógica humana à acumulação desenfreada de capital, a implementação do capitalismo gera a opressão. Todos os personagens de *Fogo Morto*, diante do crescimento do modo de produção industrial, alcançam o apagamento da consciência histórica e, em consequência da diversificação mercadológica, inicia-se o rompimento dos seus laços humanos, que passam a ser encarados como objetos. Amaro e Lula sentem a própria desvalorização e inapropriação àquela nova ordem econômica; seus estados psíquicos confirmam a dialética da vida social e são exemplos da repressão pelas formas de exercício do poder. A loucura e o sofrimento remetem ao *pathos* trágico dos personagens; sua apreciação estética proporciona a compreensão da condição de objeto expropriado bem como possibilita refletir sobre a experiência humana, fazendo tomar conhecimento sobre nós mesmos e do mundo ao em torno.

Essa discussão sobre a conformação do estado psíquico ao contexto social excludente é bastante abordada por Gyorg Lukács, em *História e Consciência de Classe*, onde diz que o caráter extremamente racional moderno acaba por produzir a objetificação do mundo, que, por consequência, também se imprime nas pessoas. A

circulação interna de mercadorias e a produção baseada no trabalho e na exploração da mais-valia acabam extraindo as qualidades humanas. Assim, diante da objetividade das relações no sistema capitalista, o indivíduo se transforma também em coisa, fazendo parte do funcionamento mercadológico (LUKÁCS, 2003, p.194). A consciência acaba por incorporar a estrutura produtiva da sociedade. Muitas vezes, ela se perde e a loucura revela o vínculo entre a ideologia do individualismo e a objetificação ocasionada pela exploração. O romance *Fogo Morto*, nesse sentido, consegue representar as tensões políticas e morais da construção da vida burguesa naquele determinado momento e contexto histórico. E, muito embora a ideologia moderno-burguesa no Brasil não existisse dentro dos moldes europeus, aqui também dava a conhecer o homem se tornando vítima dele próprio no percurso histórico em que há uma reordenação da dinâmica da casa grande, do senhor de engenho, dos aspectos de família, aumentando a margem dos excluídos.

A visão trágica do mundo, em que o indivíduo se descobre finito perante a ordem social, põe em relevo a contradição da existência. A busca por valores encarnados e sua realização no mundo exterior começa a depender do indivíduo e de algo maior que ele; para o pensamento trágico cristão, a realização está em Deus, para a classe operária, o materialismo dialético; ambos são representados de alguma forma em *Fogo Morto*. Lula busca a autenticidade em sua beatice; Amaro espera a justiça de Antonio Silvino no cangaço. Entretanto, todos estão em degredo, seus destinos parecem convergir num misticismo atuante, marcas a atingir o fim da história, porém essa sempre se revela.

A natureza age muitas vezes em conjunto com as aspirações do homem, contudo, ela não se relaciona à sua verdade, mas à dinâmica histórica. Ainda que, no desenvolvimento social, o homem pareça avançar rumo à consciência de si, ele descobre, no conflito das ordens econômicas, o esvaziamento de sua liberdade. Nesse caso, configura-se o trágico, pois a dominação da natureza e do homem na modernização não dispensa a mudança das relações na vitória do mais forte, isto é, nela sempre estará engendrada a luta de classes. Pode-se dizer que a construção da narrativa permite a configuração das contradições; os capítulos, por exemplo, no modo como articulam os personagens e suas histórias, se revestem de uma potencialidade em que é possível “outrar” o sofrimento a ponto dele pertencer a uma coletividade. Há um desdobramento de agonia que amarra, em estilo diverso, um princípio de coerência interna em que o trágico organiza o todo. Nesse aspecto, tem-se o verdadeiro

dramático, isto é, em *Fogo Morto*, a experiência trágica se torna do outro, sendo, ao mesmo tempo, popular - comum às classes sem prestígio -, dissipada - alcançando outros segmentos sociais, inclusive à aristocracia decadente - e também sublime - pertencendo a humanidade de modo geral. Diante da beatice de Lula e da alucinante paixão de Amaro pelo cangaço, pode-se afirmar que a narrativa representa a vontade de discutir o país sob duas formas imaturas e naturalmente trágicas, já que não há nelas uma visão articulada do processo que a nação atravessa; predominam visões deturpadas e alienadas, que, embora mascarem a realidade, revelam à contrapelo a trágica condição histórica, que é avessa a qualquer solução.

O misticismo de Lula, assim como a violência de Amaro no seu messianismo com a figura de Antonio Silvino, dá ênfase a relação entre o imaginário e a discussão histórica. Isto é, o cangaço e a religiosidade são definidos por uma experiência social demarcada, o que acaba levando à discussão sobre a realidade brasileira. As visões desses personagens sobre a sua condição e a sua salvação, ainda que sem reflexão classista e fatalizada pela condição do povoado de Santa Fé, por mais que pareçam evitar a discussão histórica, ela se faz presente na descontinuidade da narrativa. No caso de Lula de Holanda, por exemplo, a religiosidade evidencia a questão do senhor de engenho, tentando perfazer os áureos tempos em que existia a proximidade entre a igreja e o Estado nos desmandos políticos. No caso de Amaro, marca-se o banditismo rural, corolário da disputa de terras e a violência entre jagunços e homens comuns. Em ambos, ainda que o destino fatídico seja apresentado como uma conspiração, a ação beatificada e alienada dos personagens revela as ações de sobrevivência e permanência dos sujeitos na mudança de contexto socioeconômico. O misticismo aqui não é um mundo fora da história, mas revelador dela, enfatizando que o progresso no país periférico não elimina os arcaísmos e as crendices, mas combina com eles, sem polarizar; relacionando esclarecimento e barbárie. O conflito trágico é, portanto, mantido e qualquer possibilidade de resolução das contradições da modernidade é banida:

O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por um outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face dos problemas econômicos. Ao mesmo tempo, estes levam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado. Desaparecendo diante do espelho a que serve, o indivíduo se vê, ao mesmo tempo, melhor do que nunca promovido por ele. Numa situação injusta, a impotência e a

dirigibilidade da massa aumentam com a quantidade de bens a ela destinados. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.14)

O encaixe histórico e místico demarca uma relação entre o acontecimento da decadência e o mito da salvação. Nisso, o misticismo funciona contraposto - mas também em complemento - à realidade histórica. Trata-se de objetos de representação de uma perspectiva sobre o mundo, que se dispõe nas sociedades de economia dependente: o messianismo discute e tenta resgatar um passado, onde se encontraria uma série de virtudes e valores éticos. Entretanto, nas figuras de Amaro e Lula, percebemos que esse eixo é ambíguo e, ainda que critiquem os aspectos capitalistas, esses personagens acabam se comprometendo com tais aspectos, revelando o lastro histórico desse misticismo que articula tanto o passado pré-capitalista quanto o presente burguês.

A situação descrita é iminentemente trágica e impassível de solução, pois há uma reversibilidade nas ordens condutoras. O messianismo se converte em história e vice-versa; o passado se constitui como presente e também o seu contrário; e, sobretudo, o progresso já é atraso e o atraso acaba por se reverter em modernização. Para discutirmos melhor a configuração da dinâmica geral de *Fogo Morto*, é preciso ainda entender a disposição do personagem Vitorino. Uma vez apontado que a obra tematiza a decadência social dos engenhos através do ponto de vista dos personagens, o Capitão Vitorino da Cunha demonstra, nesse contexto, o processo de enlouquecimento, que, embora também acometa a Lula e a Amaro, naquele se coloca ainda mais incisivo, capaz até de criar estratégias para sobreviver às atrocidades do processo de modernização.

O personagem Vitorino é apontado como a figura cômica e mais crítica de toda narrativa; descendente da aristocracia rural, ele age por meio das relações de cordialidade e favores. No episódio da expulsão do Mestre Amaro de sua propriedade, Vitorino questiona a atitude do senhor de engenho e se mantém em defesa do soleiro. Suas ações estão sempre centradas em peripécias em nome do seu ideal de justiça. Capitão Vitorino “não cede pra ninguém”; ele denuncia a exploração. O crítico João Pacheco, por exemplo, enuncia que o personagem seria a figura que viveria inteiramente a realidade objetiva, empenhado na luta política ou em desfazer seus agravos. Entretanto, é possível notar, pelo encaminhamento da narrativa, algumas ambiguidades na atitude “justiceira” do personagem, que expressa seu apego aos valores típicos da oligarquia rural, como, por exemplo, a preferência por José Paulino no apadrinhamento

do filho, em desprezo ao soleiro Amaro:

Pelo seu gosto o padrinho de seu filho Luís seria o primo José Paulino. Mas a sua mulher tomou o soleiro (...) Queria era chamar, encher a boca com um “meu compadre José Paulino”. O diabo da mulher escolhera outro. (REGO, 1972, p.20)

Além disso, seu desapego material e seu senso de igualdade podem ser questionados pela sua insistência em ser chamado de Capitão. Essa patente fora há alguns anos comprada por ele, o que questiona o sistema meritocrático defendido pela burguesia modernizadora, deixando evidente a supremacia daqueles que predispunham de condições financeiras anteriores. Vitorino expressa, por meio da patente ou do sobrenome aparentado de José Paulino, a conveniência nas desigualdades e um desejo de se autoafirmar. Desta maneira, sua figura está muito longe de ser um revolucionário ou um justiceiro. Percebe-se, nas suas ações, uma condição pelega, já que, diante da impossibilidade de triunfo na classe que lhe deu origem, passa a ver o povo como uma oportunidade para a manutenção dos privilégios. Nesse imbróglio, o personagem é uma figura crítica, pois mostra a impossibilidade de existir heróis no ambiente opressor de decadência:

Quando refletimos melhor sobre a loucura de Vitorino, descobrimos o quanto implica de ambigüidade e ironia, pois consiste no fato de o personagem acreditar como reais e atuantes valores que a sociedade prega e apresenta como tais, muito embora os ignore na prática. (ALMEIDA, 1985, p.201)

A ridicularização do Capitão é comum e se manifesta na descrição de uma situação ideal, que logo se redimensiona para o riso e a comicidade. Vitorino tem orgulho da sua patente, mas é sempre desmoralizado como se fosse um “Dom Quixote” rural. Falando o que vinha à cabeça, aparenta buscar por justiça e a equidade de direitos, mas tem sempre ao seu redor o primo José Paulino, chancelando suas sandices. Muitas vezes, o narrador o compara a uma criança birrenta que não compreende as regras do mundo e nele quer impor sua vontade:

Saíra um artigo do norte com queixa do tenente. O capitão Vitorino da Cunha era apontado como um cidadão pacato que levara uma surra da força volante. No outro dia apareceu a retificação. Era Vitorino que procurava o redator para contar tudo como se passara. Não levara surra nenhuma. Em luta com o tenente que procurava humilha-lo fora ferido. Reagira a prisão. (...) Era tudo que Vitorino mais queria na vida. Voltava assim da capital como um chefe. Agora falava por cima dos ombros (...) Vitorino cabalava-se por toda parte.

Pelos engenhos era recebido a gargalhadas. Seria recompensado com a vitória da causa. Todos lhe davam seu voto. Pelos seus cálculos, o município era todo seu. (REGO, 1972, p.230)

Assim como Lula de Holanda, Vitorino busca a autoafirmação referindo a si mesmo em terceira pessoa, destacando, frente ao seu nome, a patente. Não aceita que lhe chame de outro modo na tentativa de fixar o respeito e o poder que não tem. Nesse âmbito, sempre que tenta impor a sua honra, cai em desgraça, sendo alvo de gargalhadas, como na ocasião que lhe rendeu o apelido de “Papa-Rabo”. O que se pode notar nas ações do personagem é a ocorrência do par idealização *versus* degradação a configurar a atmosfera trágica. Vitorino quer se impor, mas acaba sendo tragicômico, uma vez que a narrativa revela com ironia todos seus anseios sendo desconfigurados pela realidade. Deste modo, o personagem é trágico na medida em que representa a degradação do progresso e cômico quando quer convencer os outros da possibilidade de transformação desse contexto degradado:

- Vocês todos pensam que sou bicho. Sou homem para ser respeitado.

- Não estou dizendo o contrário.

- Pode ser capitão. Sou capitão, como Lula de Holanda é coronel. Não me faz favor (...) Sou homem branco como José Paulino, meu primo (...)

A cara do velho toda raspada, os cabelos brancos saindo debaixo do chapéu de pano sujo, dava-lhe um ar de palhaço sem graça (...)

- Diga a estes cachorros que o capitão Vitorino Carneiro da Cunha é homem para o que der e vier.

E esporeou a égua com fúria. O animal pulou de lado, quase que deitando por terra o cavaleiro. Vitorino, apumando-se, gritou:

— Bando de cachorros!

Um moleque escondido atrás duma moita de cabreira apareceu de repente na frente do animal para espantá-lo.

— Papa-Rabo, Papa-Rabo!

Vitorino sacudiu a tabica que golpeou o vento com toda a força.

— Papa-Rabo é a mãe, filho da puta.

E o moleque a gritar, quase que nas pernas do velho enfurecido. Vitorino queria que a égua tivesse força para atropelar o atrevido; fincava as esporas, e nada; era aquele passo preguiçoso, aquele se arrastar de ossos velhos. Lá mais para longe gritou outro moleque:

— O rabicho caiu.

A figura de Vitorino era toda de indignação, de um desespero terrível.

— Cambada de cachorros. Eu sou Vitorino Carneiro da Cunha, homem branco, de respeito.

Falava só, gesticulava como se mantivesse um diálogo com um inimigo. Sacudia a tabica com uma fúria de louco.

— E o diabo desta besta que não anda!

E castigava a égua com impiedade. Pela estrada silenciosa o pisar mole da montaria espantava as lagartixas. O capitão Vitorino Carneiro da Cunha atravessava as terras do coronel Lula de Holanda, do Santa Fé. Ali era a grande aroeira que dava mal-assombrado. Ele não acreditava. Ele não tinha medo de coisa viva, de coisa morta. Passou a pé uma mulher de saia vermelha.

— Bom dia, seu Vitorino.

— Dobre a língua, não sou de sua laia. Capitão Vitorino. Paguei patente foi

para isso. (REGO, 1972, p.19)

Seja através do discurso indireto livre, seja por meio dos cortes da narrativa a intercalar presente e passado, o romance nos coloca dinamicamente em contato com as aspirações de Vitorino e sua desintegração frente a realidade. No fragmento, o verbo no tempo presente mostra a diferença entre o fato narrado e o pensamento do personagem, que vive a delirar. Como um esquizofrênico, Vitorino não enxerga a si, nem mesmo a realidade que o cerca. Interessante é notar como o sublime, as grandes aspirações do capitão, acaba se desfalecendo na comicidade trágica de sua condição:

O Capitão Vitorino Carneiro da Cunha tinha cinco mil reis no bolso. Daria para o seu telegrama de protesto. O que mandaria dizer ao presidente? O que mandaria dizer ao coronel Rego Barros? E as palavras se formavam na sua cabeça. Em nome do povo do Pilar, em nome dos cidadãos honestos do município, pediria a garantia aos poderes públicos (...) Era homem para sustentar as suas opiniões para enfrentar os perigos. A burra tropeçara num pau da estrada e quase dava com ele no chão. (...) Quando a sua burra cambou para a ladeira do rio, um grito estourou, quase que ao pé do seu ouvido:

- Papa- Rabo... Papa-Rabo.

Sacudiu a tabica no ar, mas não tinha força. A burra tropeçou na ladeira e deu com ele no chão. Uma gargalhada de moleques abafou o canto dos pássaros, a gritaria dos periquitos (REGO, 1972, p.261)

Vitorino acompanha as mudanças econômicas com afinco na política, pois é através dela que ele procura realizar justiça, salvando a si próprio. Vulnerável, se mostrava adepto a todas novidades. Contudo, o que conseguia era se destacar como um sujeito aluado. A narrativa reflete a situação socioeconômica, declarando assim a alienação da personagem:

Vitorino não tinha consciência para sofrer. Não sofria, não era capaz de sentir que tudo se acabara, que eles em breve veriam o fim da família, que fora tão grande, tão cheia de riqueza. Gostava do povo de Santa Fé. (REGO, 1972, p.242)

Para a esposa, Vitorino era uma criança, sempre o mesmo com as manias, a preocupação de parecer ser o que não era. Ele invejava a classe dominante da região, e, embora discursasse sobre mudanças no sistema social, almejava mesmo era a troca de lugares. Tinha orgulho da farda do filho, da patente comprada, dos estudos que tinha deixado para Luiz e, sobretudo, do gramofone que ele trouxe na sua visita ao Pilar. Mostrava os pertences e seu filho como um bicho raro. Vitorino, de origem nobre e agora decadente, queria triunfar:

Todos tinham medo do governo, todos iam atrás de José Paulino e Quincas do Engenho Novo, como se fossem carneiros de rebanho. (...) Era Vitorino Carneiro da Cunha. Tudo podia fazer e nada temia. Um dia tomaria conta do município. E tudo faria para aquele calcanhar de Judas fosse mais alguma coisa. Então, Vitorino se via no dia do seu triunfo. Haveria muitas festas, muita tocata de música (...) Apareceu a velha Adriana, assustada. – O que foi Vitorino?

E quando viu que não havia ninguém na sala – Estava sonhando?

- Que sonhando, que coisa nenhuma. (REGO, 1972, p.285-87)

Nessas reminiscências e devaneios, Vitorino se enchia ainda mais de importância. Sem papas na língua, denunciava o povo do Pilar como besta de carga e como a governança se realizava por meio de favores. Acreditava que sua inserção na política mudaria todo sistema. A ironia da narrativa, contudo, vem logo mostrando que ele era um homem que denunciava, mas o que realmente almejava era se manter na condição privilegiada. Através do personagem, percebemos a tragicidade do sistema democrático, em que a renovação, o perfil de oposição, tem origem na mesma vertente da matriz principal, sendo muito parecida com ela:

Era o tenente Mauricio acompanhado do coronel José Paulino:

- Ponha Vitorino na rua. Agora mesmo Juca foi para a estação. Vai para a Paraíba conversar com o Presidente. Isso não pode ficar assim.

– Já lhe disse coronel, o velho me desconsiderou. Eu perco a farda, mas ninguém me desmoraliza. A conversa era na entrada da cadeia. Vitorino gritava, batendo na porta do quarto escuro.

– Zezinho, solta o velho. Abriam a porta e o velho, de olho inchado, com cara sangrando, apareceu.

– Vitorino, estou aqui.

– Não quero proteção de ninguém. Tenho os meus direitos e não é este furriel de merda que me bota pra correr. (REGO, 1972, p.277)

O livro discute a dificuldade de fixação da justiça e dos direitos iguais no processo de modernização. Todos os personagens trazem em suas ações arcaicas que acabam sendo redinamizadas à ordem progressista: Vitorino aposta nas eleições pelo viés do favor; Mestre Amaro busca a democracia na violência de Antonio Silvino, o vingador dos pequenos; por fim, Lula de Holanda clamava a Deus, como se a fé removesse a ordem econômica instaurada. Nesse aspecto, todas essas figuras, com a sua vaidade, procuravam poder em alguma coisa, ainda que fosse do próprio orgulho. Como não possuem lugar naquele novo sistema, padecem e sofrem.

Álvaro Lins, assim como Carpeaux, declara que *Fogo Morto* é por excelência o romance da tristeza brasileira e aproxima a obra de José Lins ao *Retratos do Brasil*, de Paulo Prado, cujo pressuposto é o tom pessimista ao encarar a cultura nacional, apresentada pela total ausência de regras. Os estudiosos afirmam que há no romance

uma consciência de falência da estrutura social e também do indivíduo a ela submetido, fixando modernização às avessas. A tristeza e a melancolia são, assim, apresentadas como consequências do processo progressista despreparado. Nesse sentido, a coleção ensaística de Juarez Batista e o ensaio de Tarcísio Burity discutem como a emancipação técnica e industrial das usinas se revela na narrativa sob o fogo apagado de três indivíduos, cujos destinos são diferentes, ainda que possam ser relacionados à crise do capital.

Pela representação da experiência dos personagens, podemos entender como o destino individual não está desarticulado de uma totalidade, que formaliza na narrativa um acontecimento que é homólogo à vida do país, que se ingressara à reboque no progresso, fazendo com que as regras gerais da modernização fossem implementadas como exceção. Em um processo de redução estrutural, *Fogo Morto* estetiza a situação nacional na medida em que mostra como aqui o *ancien regimem* se mantém nos adventos do progresso a resultar em um esquema de favor e patriarcalismo como nossa mediação universal:

É sabido que a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador. As conquistas liberais da independência alteravam o processo político de cúpula e redefiniam as relações estrangeiras, mas não chegavam ao complexo socioeconômico gerado pela exploração colonial, que ficava intacto, como que devendo uma revolução. Noutras palavras, o senhor e escravo, o latifúndio e dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais, em contexto local e mundial transformado. No tocante às ideias, caíam em descrédito as justificações que a colonização e o Absolutismo haviam criado, substituídas agora pelas perspectivas oitocentistas do Estado nacional, do trabalho livre, da liberdade de expressão, da igualdade perante a lei etc., incompatíveis com as outras, em particular com a dominação pessoal direta. (SCHWARZ, 2000A, p.36)

Nossa formação *sui generis* concebe as novidades europeias em um contexto diferente; assim, a implementação capitalista parece um tanto desconjuntada e fora do lugar, fato que reflete na emancipação progressista da nossa cultura, formalizando como embuste a modernização. Nessa conjectura, os arcaísmos, isto é, a desigualdade social, o servilismo e a opressão se fazem presente de modo ainda mais incisivo, esboçando a escassez humanitária do progresso econômico. Numa combinação articulada, o país configura um processo de desenvolvimento técnico, sem levar em consideração nossas particularidades sociais. Deste modo, durante o século XX, houve um esforço das elites dirigentes na implementação de padrões tecnológicos e culturais estranhos e sem base

em relação às nossas demandas, gerando heterogeneidade social. O país, portanto, teve uma trajetória dependente da modernização, que determinava sua condição estruturalmente geradora de subdesenvolvimento e dependência. Diferentemente do que ocorria nos países de primeiro mundo, onde a difusão do progresso técnico seria executada de maneira que repercutiria na agregação de resultados consonantes ao contexto aplicado, a modernização aqui foi desigual e serve como preponderância ao estilo de vida e consumo das elites; uma elite nova ligada a esse novo modo de produção, diferente da “aristocracia” relacionada às terras e aos escravos, ainda que ambas tenham muito em comum: fazer com que o excedente gerado pelo desenvolvimento não seja revestido em igualdade social a fim de elevar o nível de bem-estar geral. Ao contrário, cercam o benefício a grupos específicos fato que evidencia a dependência cultural e dispersão social. De modo irreversível, o passado condiciona o presente e sobredetermina estruturalmente o destino nacional, conciliando progresso com atraso:

A tecnologia incorporada aos equipamentos importados não se relaciona com o nível de acumulação de capital alcançado pelo país e sim com o perfil da demanda (o grau de diversificação de consumo) do setor modernizado da sociedade. Dessa orientação do progresso técnico e da conseqüente falta de conexão entre este e o grau de acumulação previamente alcançado, resulta a especificidade do subdesenvolvimento na fase de plena industrialização. Isto é, a modernização nacional está vinculada ao atraso não somente pelo comportamento das elites que se apropriam do excedente, mas também pela situação de dependência cultural em que todos se encontram, que importam formas de modernização sem pensar na realidade local, agravando as desigualdades sociais (FURTADO, 1975, p. 82).

Pode-se afirmar que a dinâmica que se constrói em *Fogo Morto* é de ruptura e convergência, aliás isso é o grande catalizador da narrativa. Vimos que a obra é fragmentada em três figuras, mas que juntas na totalidade conseguem mostrar o dado nacional. Vimos também que na alienação de Amaro e Lula, ainda que resgate o misticismo e as lendas, existe uma reversibilidade para a perspectivação histórica. Podemos dizer que essa relação de contrários, que se chocam e se misturam, é a representação formal da fatura estética diante da própria condição do país, moderno e atrasado. A questão da justiça e sua relação com o favor, apresentada na figura de Vitorino, revela o quanto de ilustração há no iluminismo progressista e, nessa ordem, o trágico se impõe, como se o destino e o futuro estivesse envolto num tempo cíclico, predominando o fatalismo mítico, ao passo que também podemos notar o quanto essa tragédia da realidade é historicamente situada.

Nota-se que existe na obra um movimento que mimetiza a força da tradição histórica do nosso país periférico a adentrar o processo de modernização, levando consigo o passado decadente. Aqui, ao invés do destaque ser dado exclusivamente nas forças do progresso e da novidade, mostramos que, nessa inovação, há muita continuidade, que retardam o declínio da antiga ordem, o pré-capitalismo. É essa força de inércia e resistência contrabalanceada com o moderno que constitui a atuação do trágico. Não há como entender o movimento da narrativa sem entender o movimento histórico que tem como pressuposto as velhas forças e ideias combinadas com a modernização capitalista. Assim, diante dessa dinâmica de ruptura e convergência é que todos terão de “considerar não só o drama da transformação progressiva, mas a implacável tragédia da permanência histórica e investigar a interação dialética entre ambas”. (MAYER, 1987, p.14)

Nesse contexto, ainda que pareça existir uma condição metafísica de desgraça, condenando o destino dos personagens, a narrativa se reveste de historicidade no momento em que expõe a configuração de uma nova ordem econômica a assombrar os homens, deixando-os alienados sobre a circunstância vivida. O cangaço, o beatismo ou a cordialidade revelam a derrota da humanidade. Aliás, esses elementos pré-modernos não são remanescentes frágeis de um passado desaparecido, eles atuam refreando e promovendo a nova ordem. Assim, a cegueira de deus ou do diabo é um importante revelador social; na totalidade, entendemos como os fragmentos desses personagens são necessários para reconhecermos o que liga o homem e seu destino para dentro dele e para fora, fazendo-os ficar sem ação diante da própria vida:

Importante, por fim, é frisar que a opressão aparentemente natural é histórica. Ela advém da modernização periférica, que concilia dois movimentos no interior da narrativa um forte e outro fraco. Coloca-se a metafísica e a questiona ou a embasa historicamente; coloca-se e retira o homem como sujeito da história, pairando sobre um telos direcionador, ao mesmo tempo em que esse homem, na sua ação dominada, também questiona a ordem que coloca e comanda o seu destino. Pode-se dizer que o mundo inautêntico capitalista, ao confrontar com os valores humanos, configura o trágico, pois é insolucionável na medida em que não há nenhuma força social capaz de transformação. Assim o conflito toma caráter eterno e parece anistórico, imutável, ou, em uma palavra, metafísico. (LOWY, 2008, p.117).

Os heróis da obra, ao invés de projetado para o futuro, são meio para discussão e colocação histórica, essa é que decretara a morte deles, afirmando o progresso, um novo

modo de justiça e de vida. Nessa perspectiva, há um tempo adequado a cada gesto, e a maior virtude do herói é o reconhecimento do aspecto progressista da sua destruição e morte, pois na sua essência ele traz marca de seus comprometimentos e do que deve ser destruído. (HEGEL, 1999, p.54)

Através da perspectiva dialética, notamos a colocação dos ventos da história na fatura estética, mesmo com o engendramento do destino metafísico e da *praxis* revolucionária impossibilitada e reduzida. A violência e a morte, nesse aspecto, não são vistas apenas como parte da natureza humana, atributo essencial e decisivo, mas algo perpassado e ocasionado historicamente. O trágico, através da configuração social e subjetiva, acessa e dispõe a situação brasileira, que se manifesta de modo específico, isto é, na contraposição e complementaridade dos mundos desenvolvido e subdesenvolvido. Nesse aspecto, a adoção da revolução democrático burguesa, a qual se propõe um papel progressista, é revista e criticada no falimento humanista e humano. A falta de solução para as classes dominadas, além da exclusão e expropriação, ocasionando a alienação do processo histórico se colocam representadas, havendo ali, nas experiências singulares dos personagens, uma perspectiva de denúncia.

Fogo Morto é revelador do trágico na medida em que deflagra destinos individuais e uma ordem social se colidindo e isso é esteticamente representado, em uma abordagem textual e para além dela. Vencendo o binarismo e o paralelismo entre texto e contexto, a dinâmica da obra nos permite entender como as formas sociais constroem as formas narrativas. No caso, a tradição do trágico é resgatada e mostra, agora, a dor e o sofrimento de modo particularizado a traduzir uma condição específica da ordem progressista na periferia do capitalismo. Além disso, o trágico, resgatado das tragédias, se insere na fatura romanesca para representar a falência da modernidade.

CAPÍTULO 5 – *São Bernardo* e a sistemática da dinâmica trágica.

O interesse pela tragicidade no romance de Graciliano Ramos foi fomentado em função da sua formalização estética, sendo essa capaz de concentrar o percurso que fizemos nas obras estudadas anteriormente, desenvolvendo a problemática do trágico de modo a garantir um lugar determinado em nossa tradição literária. Longe de uma síntese simplificadora, *São Bernardo* elabora o conflito-acirrado, percebido em *Fogo Morto*, e a incisiva ironia do *Amanuense Belmiro*, tornando o elemento trágico mais significativo. Nesse aspecto, o estudo do romance do escritor alagoano nos proporciona uma gradação na representação do trágico, deixando evidente que o fenômeno ocorre de modo distinto e matizado, sendo que, se em certos momentos ele se dá em perspectiva de luta e imponência, em outros ele se coloca de modo resignado.

Não afirmo aqui que a obra do velho Graça seja mais importante, mas reitero que, diante do exame do trágico, ela seja capaz de concentrar o tensionamento e revelar melhor a altura da queda, sendo uma oportunidade para concluir a pesquisa. À sua maneira, ela interioriza e expõe o que foi projetado nos outros romances, fazendo isso com maestria e fino acabamento. Nesse aspecto, não se trata simplesmente da noção de influência, ou relações cronológicas entre os romances, mas sim de acumulação, estética e histórica, que nos oportuniza a ver a forma do trágico de modo aprofundado, permitindo refletir sobre um projeto trágico da modernidade.

O estudo do romance de Graciliano Ramos nos permite afirmar que existe, entre as obras, uma organicidade histórica que alimenta, pela forma objetiva, a consciência de método, a profundidade analítica e a reflexão social. *São Bernardo*, sob a perceptiva de um burguês em formação, evidencia a forma trágica mais apurada e condizente com a modernidade na apresentação dos seus impasses, tornando ímpar a representação da modernização conservadora. Através do ponto de vista de Paulo Honório, se coloca a desagregação da narrativa e do narrador, aprofundando a discussão histórica e assimilando o legado da decadência, iniciado na discussão dos outros romances. O crítico Roger Bastide analisa o trágico na obra de Graciliano Ramos pela falência do humano associada à condição modernizadora. Deste modo, discute certa organicidade entre sujeito e ordem social, que se afasta de um fatalismo, ao mesmo tempo em que revela o atraso brasileiro como o congelamento de estruturas, tornando o homem

também imóvel à mudança:

Cumpra aos heróis essa longa agonia noturna para que do todo organizado, desse conjunto bem integrado, que constitui o ser vivo, arrancadas pelo escachoar da febre, pelas ondas da morte, se destaquem ilhotas do passado, grupos de imagens antigas, recordações que, tendo cortado as amarras, sobem, flutuam um momento no espírito antes de desaparecer (BASTIDE, 2001, p.140).

O estudioso ainda sublinha que na obra o que se destaca não é a impossibilidade de mudar, mas o radicalismo que implicaria tal mudança, sendo levado assim à impossibilidade. O conflito entre o capital e o trabalho é revelado como parte da ideologia à propriedade e a questão histórica se coloca de modo profundo nas personagens. No caso, Paulo Honório incorpora o capitalismo periférico e, para Bastide, ele só pode ser analisado na decomposição do nosso sistema social doente. Assim, ele está condenado à história que não tem saída, daí o caráter radical (e trágico) da obra.

Paulo Honório é um ser ausente de vida, ele não descansa enquanto constrói a fazenda e muito menos depois, após a morte de Madalena. Devorando a si mesmo, ele é vencido, representando a crise de um sistema burguês individualista, como alerta Carlos Nelson Coutinho (2005, p.179- 181). Pungente, assim como a sua falência, é a derrocada de São Bernardo. O modo como a narrativa é construída revela uma grande queda, mesmo diante do não arrependimento do narrador. Existe uma elevação seguida de desagregação não só econômica, mas, sobretudo no sentido humano. A obra é interessante como conclusão desse trabalho na medida em que sedimenta a dialética homem, natureza e cultura a ponto de empreender uma visão trágica da modernidade, sobretudo no âmbito da realidade brasileira. O conflito e a queda do homem são explícitos diante da modernização conservadora, que expõe toda impossibilidade de resolução. O impasse revela a miséria humana não só em âmbito econômico, mas físico, ético e psicológico.

Paulo Honório é a imagem da desagregação; é a memória trágica do que passou, sedimentada numa ironia que esconde e revela. O protagonista reconta a história e não se dá conta do fenômeno ético dos seus gestos na ascensão capitalista. Ele é a degradação, a ruína de valores; sua trajetória se inicia com o conflito de forças, mas enfraquece ao ver o motivo de sua busca sendo desvalorizado. Da destruição de um homem de propriedades à construção de uma narrativa sobre os destroços, é o que se verifica como cadeia de ações no romance. A tensão dramática é voraz e, nesse aspecto, é que

pretendemos utilizar dessa análise para mostrar como o progresso periférico nacional “percebe a vacuidade das realizações materiais e nega o próprio ser, que elas condicionavam” (CANDIDO, 2006A, p. 43).

O livro é narrado em primeira pessoa, em perspectiva memorialística, a descrever a conquista da fazenda São Bernardo, esse grande feito de Paulo Honório que passa de explorado a explorador, já que o trabalhador braçal consegue tomar a propriedade e se estabelecer como dono. Assim, a narrativa expõe “um narrador de personalidade forte, dominador que não desanima com os fracassos” (BUENO, 2006, p.606-607); esse performatiza “a secura da visão de mundo e o acentuado pessimismo”. Antonio Candido afirma que no livro tudo é “seco, bruto e cortante” (CANDIDO, 1964, p. 97-103).

Nesse aspecto, é interessante perceber como a forma do livro, na sua linguagem e estrutura narrativa, representa a “patogênese do sentimento de propriedade” do narrador. A economia que Paulo Honório empenha nas suas ações é refletida na confecção da obra o que resulta em uma estética e uma ética da economia, dos ganhos e dos números, poupança que se revela na linguagem:

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-lo 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 de armas engatilhadas. (RAMOS,2008, p.17)

Percebemos, então, que Paulo Honório se preocupa com a propriedade e se revela, em partes, como um administrador moderno já que a propriedade e a confecção do livro se dão a partir da divisão do trabalho. Para ele, tudo, inclusive os homens, deve ter melhor e maior produção, reificando e quantificando tudo. Nesse aspecto, ele deixa evidente aspectos arcaicos no seu comportamento na medida em que, para lucrar, ele rouba, utiliza da troca de favores e da violência. Assim, Paulo Honório, ainda que se assenhere astutamente da propriedade onde fora apenas trabalhador, apresenta um perfil enjeitado. Há nele uma limitação, que aparece na contraposição da sua fala de dominador, que a tudo tiraniza, inclusive na seleção dos elementos da narrativa. Uma frustração avilta ali e desequilibra em partes a sua impostura. Isso só é percebido no contraste irônico das suas falas e ações ao longo do enredo. É possível entender um desdobramento do narrador a configurar pontos de vistas distintos em que o segundo

tenta anular o primeiro. Há um distanciamento do sujeito que narra e do objeto narrado, esboçando um drama íntimo. A intenção é escrever sobre a fazenda São Bernardo, mas Paulo Honório acaba por mostrar a si, que, por sua vez, expõe os limites da formação burguesa nacional na dinâmica do capitalismo mundial moderno.

Paulo Honório, narrador, procura estruturar os fatos à sua maneira: “Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos da agricultura e pecuária, faria as despesas e poria meu nome na capa” (RAMOS, 2008, p.7). Organizando a divisão de trabalho, o narrador aparece dando ordens a Nogueira, a Padre Silvestre e a Gondim na construção do livro. Entretanto, o engenho falha e o capítulo primeiro termina com a constatação de que “o mingau virou água” (RAMOS, 2008, p.9). No segundo capítulo, a postura é outra e o narrador decide iniciar a composição pelos seus próprios recursos. Astuto, ele apaga o erro dizendo que “afinal, foi bom privar-me da cooperação de Padre Silvestre, de João Nogueira e Gondim. Há fatos que não revelaria a ninguém”. (RAMOS, 2008, p.11).

Perceba que existe aqui uma manipulação estratégica que constrói e desconstrói os fatos em função de si enlevar e, mesmo afirmando que o resto se arranjava sem nenhuma ordem, havia ali uma ordem pressuposta: duas perspectivas em que a segunda negava a primeira a fim de se auto afirmar. A estratégia é nítida nos demais parágrafos. Em um deles, Paulo Honório elogia e diz desejar possuir a instrução de Madalena, diz ainda que a encoivarava brincando. Afirma: “Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo” (RAMOS, 2008, p.12). No parágrafo seguinte, essa postura de reconhecimento e interesse se desmancha; ele se gaba e sobretudo a ignora:

O que é certo é que, a respeito das letras, eu sou versado em estatística, pecuária e agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis nesse gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas pelo público e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade. Não obtive, porque elas não me tentavam e porque me orientei num sentido diferente. O meu fito na vida foi apossar-me de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona. (RAMOS, 2008, p.12).

Perceba que a segunda postura é oposta a primeira. Essa dissimulação Paulo Honório aprendeu com Mendonça, fazendeiro e burguês em ascensão, de quem sentia inveja: “Repetindo as mesmas palavras, os mesmos gestos e ouvindo as mesmas histórias, acabei gostando de ser proprietário de Bom-sucesso” (RAMOS, 2008, p.37). Paulo Honório toma posse da fazenda de Mendonça e acaba por assassiná-lo. Mas essa

cena, ele narra rapidamente, se esquivando: “- 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?” (RAMOS, 2008, p.41).

O pensamento vertiginoso do narrador acaba por esboçar que existe um conflito de posições a demonstrar uma ironia, que é trágica quando Paulo vira espectador de si e tenta manipular a narrativa para esconder o ar de fracasso que o impregna. A partir do capítulo XIX, o momento presente da fatura do livro aparece mais que o passado e ali, na narração, a interioridade se faz ainda mais pujante e deslocada. Paulo assume culpa em relação à Madalena, mas logo divide o fardo com outros fatores, tentando discursivamente se livrar: “a culpa foi minha, ou antes, a culpa é desta vida agreste, que me deu uma ama agreste”. (RAMOS, 2008, p.117). Seguindo, ele acaba dando desculpas a si e expondo claramente a sua contradição: “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” (RAMOS, 2008, p.120).

Perceba que ironicamente ele se expõe, ainda que busque anular a sua culpa. Madalena já era morta e, mesmo assim, ele usa o verbo “ter” no presente (se eu convencesse Madalena de que ela não “tem” razão) como se fosse possível reverter a situação, ou, como se ele estivesse, ao menos, tentando. Até no presente da narração, após a tragédia se concretizar, ele continua afirmar a demência da esposa, se omitindo.

A tragicidade que cerca seu destino se relaciona à tragédia conjugal, mas sobretudo ao contexto histórico submetido no seu drama íntimo: o destino e a visão do narrador, “seu modo de agir e reagir em face das situações concretas, em que se encontra inserido, são manifestações típicas da realidade brasileira” (COUTINHO, 2005, p.140). Paulo Honório é frustrado e esboça nisso o processo histórico de um progresso contraditório na medida em que se desenvolve materialmente, perdendo a sua humanidade. O fracasso desse sujeito se coloca na forma irônica da narrativa que deixa evidente a tragicidade, quando lhe é dada a possibilidade para que ele seja em alguma medida o responsável pelo seu destino, mas desencadeia, nos espectadores e nele mesmo, um distanciamento reflexivo importante para mostrar as consequências sociais e históricas da sua experiência. Na narrativa, há uma ironia trágica que dramatiza, além da contradição de sua fala e de suas ações, o limite das suas escolhas, um entrave que lhe é exterior e historicamente situado.

Nesse sentido, a obra se aproxima de *O amanuense Belmiro*. Pela ironia trágica,

reconhecemos as limitações dos narradores a ponto de entender que elas não são apenas individuais, mas nacionais, pertencendo a uma classe social burguesa em ascensão. Nesse aspecto, *Fogo Morto* não configura tal aspecto, pois mostra a luta inglória e nostálgica de indivíduos ligados a uma outra ordem econômica tentando a todo custo se manter. Em *São Bernardo*, o passado aparece para explicar o momento presente e Paulo Honório continua tentando entender a sua condição, como é possível notar na última página do livro. Aqui, a tragicidade é incisiva e pujante, diferente de Belmiro onde os tempos se misturam, passando da construção das memórias à produção de um diário, preservando assim o tom divagante e lesto. Pode-se dizer que a resignação e a tendência à belmirização aparece às avessas no livro de Graciliano. Inicialmente, conta-se com certo distanciamento nas ações, mas essa sublimação é desconstruída pelo próprio relato do personagem, isto é, a ironia não passa de um artifício de apresentação de que algo se esvai para a afirmação da arrogância e prepotência do sujeito que narra. A tudo Paulo Honório desconstrói e busca apresentar outra perspectiva, a ironia trágica se liga à ação, ao convencimento, à brutalidade diferentemente do que ocorre com o amanuense.

Perceba que a ironia na obra graciliana é também um modo de manter as relações sociais, entretanto ela mesma expõe os conflitos da luta de classes em clave máxima, ao contrário do romance de Cyro dos Anjos. Ela não se demora e sem rodeios expõe a tragicidade das relações. O trágico aqui aparece forte e demonstra a sua concentração quando coincide o ponto central da paixão trágica com o momento social decisivo do conflito, “obtendo a plasticidade dramática plenamente desenvolvida e rica”. (LUKÁCS, 2011B, p.127)

A composição interna é muito importante para a representação do trágico e ela é elaborada não só pela capacidade do artista, mas, sobretudo, pela apropriação dos elementos históricos sedimentados, demonstrando uma íntima relação entre a estruturas interna e externa. A captação passa pelo processo de escrita, do autor e de seus predecessores, e se objetiva através das condições sociais, isto é, da realidade objetiva. Carlos Nelson Coutinho atribui à Graciliano, especificamente em *São Bernardo*, a caracterização de ser um dos melhores realistas críticos da literatura brasileira. Isso se dá pelo fato de que, em *São Bernardo*, tanto o conteúdo quanto à forma conseguem desenvolver um “otimismo problemático, que corresponde a tragédia como um momento dialético, é componente fundamental do seu humanismo, de sua visão do mundo literária; (COUTINHO, 2005, p.193). A virtude da forma literária está na

construção de um momento trágico reflexivo e dessa reflexão se potencializar dentro da própria obra. Explico: enquanto o amanuense belmiriza a realidade, a ironia da sua escrita revela, mas também esconde à crítica a modernização; enquanto *Fogo Morto* apresenta heróis nostálgicos enfatizando a perda no processo industrial, sem reforçar críticas ao modelo atual e anterior, *São Bernardo* consegue com maestria uma dialética a mostrar a tragicidade e a escrita como um momento reflexionante. A narrativa consegue expor, pela sua forma, a ironia, a nostalgia, mas isso ocorre de modo estrutural na tirania e no fracasso do narrador. Os eventos são contados e o que mais se destaca é o seu confronto com o presente. Percebemos um eu-narrador que quer se mostrar potente e dominador, mas a falha no empreendimento da escrita e das ações é clara, dramatizando ainda mais a decadência trágica, a qual não responde somente pelo infortúnio pessoal, mas, sobretudo, pelos limites históricos.

Nesse sentido, a obra configura uma maior altura da queda e a tragicidade é incisiva; *Fogo Morto* transparece o resgate nostálgico e melancólico como solução inicial, enquanto *São Bernardo* enfatiza a pujança trágica. Aqui, é interessante a comparação colocada por Jorge de Souza Araújo que, ao comparar as obras, afirma a narrativa de Rego ser assinalada de acontecimentos e ações sem emitir considerações paradigmáticas, enquanto a narrativa de Ramos opera na despersonalização das criaturas humanas (ARAÚJO, 2008, p.64-65). Em Ramos, há a desconstrução do herói, enquanto em Rego, eles permanecem se afirmando, ainda que adoecidos, onde não há lugar.

Nesse aspecto, a ironia e a melancolia não assumem na obra graciliana o aspecto central, mas revela as instâncias conflitivas a dizer da vida do protagonistas, sobretudo da circunstância histórica limitadora. Difícil estabelecer aqui um juízo de valor entre as obras *O amanuense Belmiro*, *Fogo Morto* e *São Bernardo*. Aliás, não é essa a nossa intenção; o que se pretende é entender que a obra de Graciliano concentra a melancolia e a ironia trágica estudada nas outras obras de modo que possamos notar o trágico em perspectiva e ainda mais alicerçado à questão histórica. Vale destacar que, na obra de Graciliano, diferentemente de Cyro e José Lins, existe uma inclusão de si na tragédia histórica. Os heróis de *Fogo Morto* se apresentam como vítimas do progresso, Belmiro tenta distanciar-se de tudo, já Paulo Honório, ainda que tente o alibi de ser vítima de “uma vida agreste”, se inclui no jogo, deixando mais evidente as forças individuais e sociais em questão. Assim, José Garbuglio afirma: “a obra de Graciliano Ramos pode ser tomada como metáfora do país em seu percurso histórico, desde o princípio da colonização, até nossos dias” (GARBUGLIO, 1987, p.369). Objetivamente, ela

consegue enfatizar o drama da modernização conservadora do ponto de vista do vencedor, do proprietário que conseguiu vencer, mas se mostra perdedor, ainda que sem perceber.

É possível perceber, durante a leitura de *São Bernardo*, que o narrador finge estar no controle de sua existência, agindo com autonomia; entretanto, ao configurar o presente da narração, o passado e o todo lhe escapam. No caso, não é só Madalena que decide se matar. Não é só ela que emperra o dínamo (LAFETÁ, 2001, p.89). À ela, Paulo Honório dedica um capítulo e muda os planos do livro; ela constrange o dinamismo do tirano, uma vez que não se submete a ele. Mas a cisão do narrador vem sobretudo de um conflito histórico e está a serviço dele:

A construção de um burguês: eis o conteúdo da primeira parte de *São Bernardo*. (...) Nesse novo 'pequeno mundo', ele [Paulo Honório] julga por algum tempo inteiramente realizado. Trata-se, porém, de uma ilusão trágica (...) O momento trágico encerra o romance: nem Paulo Honório nem Madalena conseguem se realizar humanamente. (COUTINHO, 2005, p.156-157)

A ferida de Paulo Honório, que ele tenta apagar no discurso, se relaciona à questão de classe e todo o seu esforço, o seu trabalho e a sua prosperidade não a elimina. Madalena limitou seu poderio, até por valorizar outras demandas que não a propriedade. Entretanto, o problema ali não é só amoroso, mas diz respeito à desvalorização do dinheiro e das posses em detrimento de uma outra perspectiva: “misturei tudo ao materialismo, ao comunismo de Madalena e comecei a sentir ciúmes” (RAMOS, 2008, p.155). Paulo Honório a perseguia, a via como infiel, mas o que mais lhe incomodava é perceber a limitação do seu capital e conseqüentemente dos seus desmandos. As ideias de Madalena ameaçavam o lucro e a produtividade, Honório, então, a destrói e se destrói, deixando evidente a tragédia moderna, onde a escolha do protagonista acaba por fugir ao controle dele, revelando o contrário daquilo que almejava.

A tragicidade encadeada na forma do texto revela a condição de um sujeito que não encontra a eminência e o sentido da vida nem mesmo depois de tanto esforço (ele se submeteu a muita coisa para adquirir dinheiro e propriedade). Paulo Honório é trágico e isso se revela pela ironia e pela contradição dramática das suas ações. A narração, como uma tentativa autoconsciente de Paulo Honório, acaba por revelar as estratégias de como ele trama a visão de si; nesse âmbito, certas revelações lhe escapam,

transfigurando o fracasso do empreendimento. Na sua escrita, existe uma alternância constante de autocriação e auto-aniquilamento sem resolução, acabamento ou síntese; ele permanece se recriando, se desdobrando sem que exista uma conciliação final, seja na história narrada de São Bernardo, seja na realidade presente. “Parece o diabo”, como ele mesmo diria. Mas não. Não é o diabo. O desconcerto que atinge Paulo Honório, tal como estamos aqui elaborando, e aparece velado na ironia trágica não se refere aos acontecimentos sobrenaturais, mas à questão do capital em um contexto periférico e sua relação inversa e perversa com a humanidade. A tragicidade ali está viva na ironia, sobretudo em dois eixos estetizados a demonstrar que o trágico é revelador da instância íntima e também histórica, que se inter-relacionam.

A questão dramática em *São Bernardo* se figura pela ironia trágica, mas isso não é uma questão apenas de linguagem, diz respeito sobretudo à exposição do herói com o conflito da vida: a trajetória de Paulo Honório é a de um indivíduo pobre que, depois de muito esforço e artimanhas, escapa da enxada e vem a ser dono de uma grande propriedade rural. De explorado a explorador, a narrativa é a formação do burguês na periferia do capitalismo o que revela a estrutura contraditória do plano histórico e social nacional que se modernizou sem abandonar a face arcaica. Em relação à esse aspecto da história nacional, Mazzeo (2015, p.82) esclarece que a implementação da burguesia nacional ocorreu sem ruptura radical com a estrutura colonial da economia brasileira e, por mais que houvessem posturas mais avançadas, não possuíam base social real para concretizarem suas propostas desenvolvimentistas. Nesse sentido, o termo burguês se referindo ao mundo rural parece equivocado, mas, na conjuntura periférica, “esses elementos componentes da ação político-ideológica da burguesia brasileira, como a ideologia dominante, engendra-se numa formação social capitalista de extração colonial”.

A imagem de Honório reconstitui a imagem de um burguês em formação e a imagem da implementação do capitalismo conservador na medida em que sua glória representou também a sua frustração. A inserção no mundo do capital se faz tardiamente e o personagem, ainda que dono dos meios, se transformou em uma figura atrofiada:

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível de que me aponta inimigos por toda parte! A desconfiança também é consequência da profissão. Foi esse modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. (RAMOS,2008, p.221)

Há um constrangimento íntimo de origem histórica a que Paulo Honório tenta se esquivar e se esconder, mas o incomoda. Esse sentimento é esclarecedor tanto da condição universal do capitalismo quanto da sua aclimatação no país: “essa obra e esse conjunto investigam e exprimem a realidade humana, brasileira e universal, identificando caracteres nacionais e um sistema estilístico articulado de símbolos e alegorias geralmente trágicos”. (ARAÚJO, 2008, p.8)

O advento do capital na periferia e as transformações liberais não foram precedidos por tentativas, ainda que ilusórias de ideais humanistas, a discutir o cidadão e comunidade democrática. Muito antes pelo contrário, se desenvolveu à serviço das classes dominantes operando uma economia retrógrada. A transição entre a economia pré-capitalista e o capitalismo moderno não seguiu com renovações e o que se viu foi a ausência de uma burguesia orgânica que tivesse condições de promover uma modernização estruturada em torno do mercado interno:

O desenvolvimento do capitalismo, que se processava sem rupturas com a economia pré-capitalista e dependente não apresentava as mesmas características revolucionárias que tiveram na Europa Ocidental: (...) A nossa burguesia jamais chegou a tentar a criação do *citoyen* (do homem que sintetiza em si a vida pública e a vida privada) ou a comunidade humana autêntica (na qual os interesses individuais e os interesses coletivos formam uma totalidade orgânica). Esses sonhos do humanismo burguês europeu revolucionário revelam-se, como o processo da economia capitalista, uma ilusão utópica: o egoísmo individualista da luta pelo lucro, a cisão radical entre a *bourgeois* e o *citoyen*, a redução do homem a simples mecanismo de produção capitalista, o conseqüente fracionamento da comunidade – eis o que substituiu, na realidade, os ideais grandiosos do homem total e da comunidade democrática (COUTINHO, 2005, p.143)

Se o fetichismo está diretamente relacionado ao capital, em uma sociedade que opera sem o recurso monetário, isso se agrava e o senso de propriedade elimina ainda mais a liberdade e autonomia de todos, inclusive de quem detém os meios e explora. A tragédia que se opera na superação do burguês sobre o cidadão faz com que todo o movimento político e econômico se opere “via prussiana” através de negociações, conciliações e concessões sem que vigore a vontade coletiva. Assim, Paulo Honório é um burguês típico, movido à sede de lucro e domínio, mas cuja mentalidade transparece os aspectos arcaicos, como a adesão à vida rural e a incapacidade de buscar horizontes fora da sua classe, se mantendo no interior dessas possibilidades restritas até pelo contexto nacional que as desenvolveram: “O destino trágico de Paulo Honório é o destino típico da burguesia brasileira, incapaz – pelas próprias limitações sociais e

humanas – de superar o ‘pequeno mundo’ do interesse privado e de abrir-se para uma vida comunitária e autenticamente humana”. (COUTINHO, 2005, p.160)

Individualista e arrivista, Paulo Honório não consegue ver as pessoas fora da utilidade que representam para o seu interesse particular, ele se orienta pelo valor de troca das coisas. Luiz Costa Lima chama atenção o fato do protagonista não tolerar discordância, fazendo valer somente a sua vontade em função de lucro. Nisso, qualifica Paulo Honório como um “Fausto menor que vendeu a alma à propriedade”, perdendo a sua humanidade de modo que a posse representaria a segurança e a destruição ao mesmo tempo. (LIMA, 1966, p.68-70)

Interessante é notar que em *São Bernardo* não existe a discussão do trágico sobre o ponto de vista religioso. Paulo Honório não segue a um deus, não possui uma fé e o que lhe transcende é o sentimento de propriedade. Assim, a questão ética aparece sem o moralismo redentor, isto é, conseguimos revelar as metamorfoses do indivíduo face a sociedade moderna. Existe sim, na narrativa, um valor místico dado ao pio da coruja quando se prenuncia a solidão e os desarranjos. Alguns críticos, como, por exemplo, Wander Melo Miranda, associam o elemento à expansão do mundo interior, ao inconsciente em que as fronteiras racionais cedem ao impulso para o início do processo de escrita e do autoconhecimento. A perspectiva desse trabalho busca mostrar que o animal é um índice de realidade a contrastar o sentimento de Paulo com a exterioridade, como na cena abaixo:

Uma tarde subi à torre da igreja e fui ver Marciano procurar corujas. Algumas se haviam alojado no forro, e à noite era cada pio de rebentar os ouvidos da gente. Eu desejava assistir à extinção daquelas aves amaldiçoadas.

Lá de cima escutava o barulho que Marciano, invisível, fazia. E, pelas quatro janelinhas abertas aos quatro cantos do céu, contemplava a paisagem. Por uma delas via embaixo um pedaço do escritório, uma banca e, sentada à banca, minha mulher escrevendo. Com um ligeiro desvio de olhos, afastava a cena familiar e corriqueira, divisava o oitão da casa, portas, janelas, a cama de Dona Glória, um canto da sala de jantar. Levantava a cabeça e o horizonte compunha-se de telhas, argamassa, lambrequins. Mais para cima, campos, serra, nuvens.

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.

Uma coruja gritava. E Marciano surgia de esconderijos cheios de treva, o pixaim branco de teias de aranha:

Mais uma. - um corujão da peste, Seu Paulo. Eu fungava:

Em que estará pensando aquela burra? Escrevendo. Que estupidez!

(...)

Ali pelos cafus descí as escadas, bastante satisfeito. 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 que um moleque devasta a cacete, a convicção que temos da nossa fortaleza torna-se estável e aumenta. Diante disto, uma boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível merece pequena consideração. Desci, pois, as escadas em paz com Deus e com os homens, e esperava que aqueles pios infames me deixassem enfim tranqüilo. (RAMOS, 2008, p. 185)

Os pios da coruja conseguem mediar a interioridade e a realidade de modo a mostrar que Honório, ainda que proprietário estabelecido, tinha limitações que eram da ordem de sua classe. Há um incômodo que o faz desconfiar do mundo e esse sentimento se faz nítido, quando o protagonista desce dos quinze metros e se vê pequeno e finito: o seu problema advém da sua condição apequenada, burguesa em um país como Brasil. Essa perspectiva materialista é um diferencial desse trabalho em relação, por exemplo, ao estudo de Abel Barros Baptista, que reconhece, na obra graciliana, a representação do Brasil, mas acredita sobretudo na sua autoreferencialidade. Deste modo, o estudioso valoriza o ato da escrita e a criação de seu autor ficcional, discutindo o destino do protagonista e associando a sua trajetória à tragédia. Abel reforça a elaboração de um elemento trágico diferente do que estamos tentando mostrar, pois discute o acaso a interpor o resultado final dos atos, inclusive a escrita, de Paulo Honório, valorizando assim uma perspectiva ligada às paixões e à irracionalidade (BAPTISTA, 2005, p.96). Nesse aspecto, é preciso dizer que a passionalidade de Honório não é um mundo fora das reações sociais e histórias e este trabalho tende a entender o drama íntimo associado e explicado pelas motivações econômicas.

Dentro da cadeia social representada no romance, Paulo Honório tenta esconder a sua frustração associando-se ao governo e à imprensa. Com as pessoas que dele dependem, a frustração se revela pela violência e tirania. A questão da luta de classes aqui se coloca de forma ímpar: Paulo Honório quer se mostrar dominador dos meios mas sofre com as limitações do capital. Compra à juros, hipoteca, se endivida, mas oprime Rosa, seu Caetano, Maria das Dores, Marciano e Casimiro Lopes, até mesmo não os deixando falar. Este último só tem assertivas aos mandos do patrão, defendendo a perspectiva do explorador: “Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono” (RAMOS, 2008, p.68). Marciano, quando se atreve a reclamar de maus tratos, é surrado e humilhado por Paulo Honório: - Você está se fazendo besta, seu corno? Mande-i-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. (...).

Enfim ergueu-se e saiu de cabeça baixa, trocando os passos e limpando com a manga o nariz, que escorria sangue. (RAMOS, 2008, p.126-127)

Diante do governo, dos magistrados e da imprensa, Paulo Honório se compromete com barganhas e conchavos. Nisso, ele se assume como peça menor de um jogo entre poderes públicos e privados a fim de prorrogar a manutenção da sua pertença às classes dominantes. Quando os limites territoriais de sua propriedade são revistos por outro juiz que não o Dr. Magalhães, parte de seu compadrio, fica decepcionado:

Um dia em que, assim de braços cruzados, contemplava melancolicamente o descaroador e a serraria, João Nogueira me trouxe a notícia de que o Fidélis e os Gama iam remexer as questões dos limites. E o pior era que o Dr. Magalhães estava noutra comarca.
- Belezas da revolução, comentou Nogueira. Um funcionário inamovível! E um juiz decente como o Magalhães! um juiz íntegro!
Encolhi os ombros, desanimado. João Nogueira desanimou também. Paciência. (RAMOS, 2008, p.2012)

Percebe-se pelo trecho citado que, com a presença de Dr. Magalhaes, tudo se resolvia; com outro juiz desconhecido, era desanimador. Assim, notamos que Paulo Honório espera paciente, enquanto que, com outros grupos sociais menos favorecidos, a sua atuação é tirana e violenta. A relação entre classes diferentes se coloca na narrativa e sempre há uma tentativa de Paulo Honório por se estabelecer e se colocar. Entretanto, ironicamente, a sua tirania acaba por demonstrar também o que dele escapa, deixando à mostra a sua fraqueza: Paulo Honório proprietário está também limitado e seu espólio é a sua própria classe e as condições do capital periférico. Ainda que manobre a linguagem, a ironia desvela a limitação do discurso e das ações de classe. Nesse sentido, por mais que avance e progrida, Paulo Honório, a exemplo de Ribeiro, acaba “deixando as pernas debaixo do automóvel” (RAMOS, 2008, p.46).

A comparação entre Honório e Ribeiro é fortuita para revelar que, embora o ritmo de progresso para eles sejam diversos, ambos estão fadados à tragicidade de uma modernização conservadora. Ribeiro representa a organização de um modelo econômico dos tempos idos, enquanto Honório se mostra embebido das condições e da ideologia de um capitalismo diferenciado, como narra o protagonista:

Seu Ribeiro tinha setenta anos e era infeliz, mas havia sido moço e feliz. Na povoação onde ele morava os homens descobriam-se ao avistá-lo e as mulheres baixavam a cabeça e diziam: - Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, Seu Major.
Quando alguém recebia cartas, ia pedir-lhe a tradução delas. Seu Ribeiro lia as cartas, conhecia os segredos, era considerado e major. Se dois vizinhos

brigavam por terra, Seu Ribeiro chamava-os, estudava o caso, traçava as fronteiras e impedia que os contendores se grudassem.

Todos acreditavam na sabedoria do Major. Com efeito, Seu Ribeiro não era inocente: decorava leis, antigas, relia jornais, antigos, e, à luz da candeia de azeite, queimava as pestanas sobre livros que encerravam palavras misteriosas de pronúncia difícil. Se se divulgava uma dessas palavras esquisitas, Seu Ribeiro explicava a significação dela e aumentava o vocabulário da povoação.

Os outros homens, sim, eram inocentes. Acontecia às vezes que uma dessas criaturas inocentes aparecia morta a cacete ou a faca. Seu Ribeiro, que era justo, procurava o matador, amarrava-o, levava-o para a cadeia da cidade. E a família do defunto ficava sob a proteção do Major. Também acontecia que uma sujeitinha começava a chorar e acabava confessando que estava pejada. Seu Ribeiro descobria o sedutor, chamava o padre, e o casamento se realizava na capela da povoação. Nascia um menino e Seu Ribeiro era o padrinho. O Major decidia, ninguém apelava. A decisão do Major era um prego.

Não havia soldados no lugar, nem havia juiz. E como o vigário residia longe, a mulher de Seu Ribeiro rezava o terço e contava histórias de santos às crianças. É possível que nem todas as histórias fossem verdadeiras, mas as crianças daquele tempo não se preocupavam com a verdade.

(...)

Ora, essas coisas se passaram antigamente. Mudou tudo. Gente nasceu, gente morreu, os afilhados do Major cresceram e foram para o serviço militar, em estrada de ferro.

O povoado transformou-se em vila, a vila transformou-se em cidade, com chefe político, juiz de direito, promotor e delegado de polícia. Trouxeram máquinas e a bolandeira parou.

Veio o vigário, que fechou uma igreja bonita. As histórias na memória das crianças. Chegou o médico. Não acreditava nos santos. A mulher de seu Ribeiro entristeceu, emagreceu e finou-se. O advogado abriu consultório, a sabedoria do Major encolheu-se e surgiram no foro numerosas questões. Efetivamente a cidade teve um progresso rápido. Muitos homens adotaram gravatas e profissões desconhecidas. Os carros de bois deixaram de chiar nos caminhos estreitos.

O automóvel, a gasolina, a eletricidade e o cinema. E impostos. (...)

Um dia Seu Ribeiro reconheceu que vivia numa casa grande demais. Vendeu-a e adquiriu outra, pequena. Como havia agora liberdade excessiva, a autoridade dele foi minguando, até desaparecer. (...)

Seu Ribeiro enraizou-se na capital. Conheceu enfermarias de indigentes, dormiu nos bancos dos jardins, vendeu bilhetes de loterias, tornou-se bicheiro e agente de sociedades ratoeiras. Ao cabo de dez anos era gerente e guardalivros da Gazeta, com cento e cinquenta mil-réis de ordenado, e pedia dinheiro aos amigos.

Quando o velho acabou de escorrer a sua narrativa, exclamei:

- Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, Seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo. (RAMOS, 2008, p.46)

É possível notar que Seu Ribeiro não acompanha o dinamismo do progresso e, ao contrário de Paulo Honório, não consegue interagir no mundo moderno tomado pela administração hierárquica e pela industrialização. Perceba que ambos se comprometem com a solução pela violência, utilizando da força e do poderio local para assuntos de todas as ordens. A diferença é que Seu Ribeiro prezava por uma moral dos antigos costumes, havia nele uma ética que não era só a da propriedade, mas também o respeito à tradição. João Luiz Lafetá, ao comparar as duas figuras, revela:

Seu Ribeiro, que 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, impõe-se e domina. Paulo Honório traz a força de tempos novos que surgem vencendo a inércia e quebrando obstáculos. Pernas contra automóveis (...) Paulo Honório, representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente. (LAFETÁ, 2000, p.196-197)

Em um ou em outro, a tragicidade se liga à sua classe e à condição histórica; trata-se de burgueses que prefiguram parte da miséria humana e brasileira. Trata-se de um extrato social alienado e contraditório que desenvolveu – por força de nossa formação histórica e da natureza geral do capitalismo – uma característica conciliatória na representação de um papel progressista, mas incapaz de organizar a sociedade renovando-a, sendo obrigado a comportar o mundo semicolonial e suas atrocidades.

No caso da obra graciliana, é muito interessante a atuação da individualização estilística de Honório, pois ela demarca um modo de fala que constrange os demais enfatizando a sua tirania. Assim, até na forma da narrativa percebemos seu drama íntimo:

-Pois até logo, exclamei de chofre. A eleição domingo, hem? Entendido... Mato um... (Ia dizer um boi. Moderei-me: todo mundo sabia que eu tinha meia dúzia de eleitores.) um carneiro. Um carneiro é bastante, não? Está direito. Até domingo. (RAMOS, 2008, p.10)

Perceba que Honório enfrenta as pessoas e revela assim seu empoderamento. Ardiloso, ele sabe como se portar e deixa implícita a troca de favores pelo voto. Sobre a construção da narrativa, Paulo Honório faz perguntas para que ele mesmo responda dando a toada que deseja, evidenciando seu mandonismo. Em outra passagem, ele desvia o foco da conversa propondo outro assunto que lhe interessa:

Ia responder, mas notei que o Dr. Magalhaes se mexia. Fiquei com a resposta nas goelas. Ele conteve-se, e estivemos um minuto nesse jogo, cada um esperando pelo outro. (...) Como o silêncio se prolongasse, repliquei ao Nogueira, quase me dirigindo à lourinha: - Existem coisas inúteis que nós conservamos. Eu conservo este cachimbo que é inútil e até me faz mal. Enchi o cachimbo:
- Que para ser franco, nem sei se ele é inútil. Talvez não seja. Por isso vou às eleições. O senhor com certeza não quer acabar com as leis. (RAMOS, 2008, p.24)

Muitas das vezes, o protagonista desqualifica o oponente e o assunto a fim de se poupar:

- Horrível! Insistiu. Que é?
- O procedimento. Que barbárie! Despropósito.
- Que diabo de história... (...)
- Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma?
- Ah! Sim! Por causa do Marciano. Pensei que fosse coisa séria. Assustou-me. Naquele momento não supus que um caso tão insignificante pudesse provocar desavença entre pessoas razoáveis. (RAMOS, 2008, p.44)

É possível dizer que nas ações e na narrativa construída por Paulo Honório se evidencia a questão do desenvolvimento conservador no nosso país. A brutalidade administrada pelo progresso deixa evidente o caráter dependente da nossa economia. A ascese capitalista faz de Honório sujeito, entretanto ele mantém a condição de enjeitado, e sua visão se limita, ficando restrita à condição de classe. O que percebemos então é que, mesmo dentro da dinâmica do capital, se reestabelece ou se reestrutura as relações coloniais de modo a criar uma tensão *sui generis* a qual revela uma realidade fragmentada de uma sociedade semicolonial penetrada por elementos modernos capitalistas.

São Bernardo deixa evidente a condição trágica da nossa realidade histórica e mostra de modo incisivo que, mesmo acessando o capital e a modernização, não é possível a superação da nossa condição periférica e enjeitada. A nossa entrada no capitalismo reforça a nossa dependência e a causalidade interna da obra é uma verdadeira crítica à situação nacional:

olhando para o nordeste de hoje em comparação com o de Graciliano, ninguém pode dizer que os conflitos encontraram resolução. Mas isso também poderia ser, infelizmente, uma forma de superação da experiência histórica de transição: os problemas tornados crônicos podem ter sido superados sem terem sido solucionados. Superação, nesse caso, seria por ter-se perdido o momento. (BASTOS, 2001, p.41)

Com toda certeza, o personagem Paulo Honório não funciona como pretexto ocasional para revelar a tragicidade nacional. Essa se constrói esteticamente em uma relação de forma e conteúdo bem sedimentada. Tudo é tão bem arquitetado no romance que é possível perceber a relação entre a configuração histórica e subjetiva, já que o conflito dramático não pode ser visto com um sentido fatalista e pessimista. O que se nota é o encadeamento de contradições a tornar o drama grandioso e não um único aspecto a definir o destino do personagem. Além disso, mesmo diante da tragicidade, a defesa à contrapelo pela vida e pelo humano ali vigora a demonstrar a luta com as forças objetivas do mundo social, em uma tensão e combate cerrados.

Na narrativa, as forças históricas constroem a subjetividade do protagonista e essas instâncias juntas revelam a relação de submissão ao poder das coisas e do capital, deixando evidente tanto a liberdade das ações do protagonista quanto a contingência histórica e social. No final, tudo na obra é muito equilibrado a demonstrar que a evolução do capitalismo, o acirramento da luta de classes, “não é apenas um processo de nivelamento e banalização da vida, mas também um processo de brutalização” (LUKÁCS, 2011B, p.204). Na periferia, isso se mostra ainda mais incisivo e trágico, já que, a despeito das tentativas, não haverá superação. A história é implacável fazendo com que pressupostos radicais ou utópicos sejam somente pressupostos. Nesse sentido, é muito complicado pensar que, durante o desenvolvimento da narrativa, Paulo Honório se arrependa ou se torne consciente. Na figura de Honório, não há redenção:

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. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas. A vela está quase a extinguir-se. Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem”. (RAMOS, 2008, p.221)

Perceba que, no momento final da narração, ele reflete sobre sua figura, reconhece que deve ter se transformado, mas logo se esquivava e atribui isso a um delírio, a um sonho. Paulo Honório não se emenda: “a verdade é que não me preocupo muito com o outro e com o outro mundo” (RAMOS, 2008, p. 155).

Luís Bueno, em diferente perspectiva, acredita no remorso de Honório e afirma que, quando o narrador diz não ter remorso por roubar a fazenda de Padilha, “a intenção de demonstrar indiferença é a mesma de dizer que sente remorso, e, quer queira ou não, admitir que o arrependimento é uma possibilidade” (BUENO, 2006, p. 609). Confiar no discurso de Honório é por demais arriscado, melhor é entender a ironia no conflito de suas ações e a tragicidade que o leva agir. De certa maneira, a obra de João Pereira Pinto também tenta afirmar o arrependimento que ocorre pelo processo de escrita, ignorando aqui, obviamente, a atuação da ironia. O estudioso afirma que, mesmo diante do discurso do protagonista assentir que faria tudo outra vez, basta a reflexão de Paulo Honório para proporcionar a revisão dos paradigmas sobre o mundo. Tragicamente, o sujeito que, antes só adquire conhecimentos práticos, se analisa e começa a questionar a si e nisso tenta conhecer a si e aos seus semelhantes:

Nasce um novo Paulo Honório, consciente de si, consciente de Madalena e de seu relacionamento com ela. Consciente do que foi ao longo dos dias que viveu. Consciente do domínio que estabeleceu sobre os outros, como também consciente do domínio que não conseguiu estabelecer sobre si mesmo. Consciente de sua alienação e do quanto foi dominado pela sua cosmovisão objetivista, fixista, estática. Consciente, enfim, do paradigma que o dirigiu e o dominou. (PINTO, 1998, p.68)

Para o estudioso, com a morte da amada, o protagonista analisa a sua história, revendo os valores que adotou para subir na vida e, ao tomar a própria vida como objeto de reflexão, ele percebe a sua fluidez em detrimento do modelo ideológico adotado. Assim, enquanto escreve, ele não submete a realidade, ele é submetido a ela; caminhando da reificação à reflexão, ele revê suas concepções, renasce e revive. (PINTO, 1998, p.70)

A conclusão é esperançosa e, na visão de Pinto, parece perder a tragicidade até mesmo porque desmancha-se o conflito cerrado. Contudo, isso não se resolve nem mesmo em tese. Paulo Honório, com a sua ironia, permanece incomodado e questiona a realidade pelo fato dela não contemplar a sua vontade. A reflexão a que ele se submete é menos por refletir e mais por se afirmar. Deste modo, é questionável esse renascimento e essa ressurreição. Dizer que Honório abandona a sua alienação é acreditar numa superação da sua visão de classe o que não é possível até mesmo na rusticidade da narrativa. Por fim, a análise de Pinto padece de coerência: no processo de escrita e revisão de si, Honório não deixa de ser proprietário e não perde a sua arrogância o que o impede de ser plenamente crítico de si e da realidade. A sua consciência permanece alienada de modo que continua a semihumanizar os outros e a si mesmo, em consequência.

Carlos Nelson Coutinho percebe uma tomada de consciência do protagonista, uma vez acentuada sua solidão (COUTINHO, 2005, p.157). Entretanto, isso também é questionável se entendermos que a volubilidade do protagonista disfarça a ausência e o isolamento: “É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo. (...) Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes! (RAMOS, 2008, p.221). Ele esconde o isolamento na retirada de alguns personagens. Deste modo, a autoconsciência, o arrependimento e o remorso, tudo é problematizado pela ironia. Paulo Honório e *São Bernardo* mostram a ascensão burguesa nacional, e a ironia trágica da sua análise impede que afirmemos que existe ali um sujeito humanizado com consciência real: “Paulo Honório afirma que se tudo acontecesse de novo seria tudo igual. É a narrativa de um limite, que não é meramente pessoal, mas social e nacional”

(BASTOS, 2006, p.15).

O que se percebe, então, é que defender valores autênticos em um mundo periférico, degradado e comprometido pela lógica global do capital se torna complicado. No caso de Honório, a questão é ontológica e também ética, pois ele desconhece esses valores autênticos, por isso não busca por eles, mas sofre por não entendê-los, o que o degrada ainda mais. Seu enxovalhamento moral deixa claro quanto o mundo na periferia desconhece soluções e faz de todos, vencedores e vencidos, impotentes. Quanto mais Honório se expõe, mais ele se desidentifica, expondo a degradação, ainda que tente escondê-la. O conhecimento de si é turvo assim como da realidade que o cerca: “Graciliano a tudo problematiza, não deixando relatividades ao rigor trágico do homem emparedado, que em absoluto nada tem por redimir ou redimir-se” (ARAÚJO, 2008, p.88). A cisão interna do indivíduo deixa evidente uma consciência em conflito ainda que sua superação não seja possível. As representações evidenciadas são desmascaradas e revelam que não há submissão pura e simples dos sujeitos ao sistema, ao contrário, seu trágico fracasso se revela nas contradições do desenvolvimento social e do aguçamento da luta de classes.

Interessante, nesse sentido, é o raciocínio de Roberto Schwarz que apresenta a negatividade como modo de representação nacional. O estudioso de Machado Assis discute como o país se desenvolve em via negativa diante das transformações europeias. Especificamente em “Complexo, Moderno, Nacional e Negativo”, percebe que os repositórios da vida moderna aparecem como caprichos em contexto local, aumentando a tensão entre o indivíduo e a ordem social (SCHWARZ, 1987, p.123).

Salvo os anos, o raciocínio se aplica às transformações históricas modernizadoras, uma vez que inserem o país na lógica progressista, mas conserva a lógica social inalterada. Nesse aspecto, assim como a burguesia novecentista com seu cabedal liberal foi uma caricatura, fomentando o arbítrio pessoal e marginalizando ainda mais as demais classes, a modernização nacional é trágica e pode ser lida pela negatividade na medida em que se constitui pelo que não foi. A análise dos romances nessa pesquisa revela que Mestre Amaro assim como Lula não vigoram nesse contexto, Vitorino sobrevive pelos laços de cordialidade, marcando seu conservadorismo. Paulo Honório triunfa, mas tem como limite a sua classe e o capital em movimentação na periferia, isto é, as condições nacionais revelam a ele que precariamente existe um mundo civilizado, mas, dada a realidade social, era preciso infringi-lo com constância. Como um burguês, pelo viés da lei cínica do poder, Paulo Honório é irônico e assume

uma contradição que muito diz respeito à história nacional, a qual é condenada: “Trata-se de uma posição antimítica e duas vezes negativa, isenta de ufanismo conservador bem como abdicação do juízo diante da Europa e progresso, uma posição racional e sem absolutos, que em cem anos não envelheceu”. (SCHWARZ, 1978, p.125)

Longe de ser ter uma perspectiva fatalista o que urge é o senso histórico na compreensão crítica da nossa representação. Por uma questão histórica, a representação da nossa realidade se faz via negativa sim e isso se mostra autêntico na medida em que compreendemos a relação entre a nossa organização local e a ordem e demandas externas. A argumentação de Schwarz aqui é enfática: “não vejo porque logo nós iríamos dar sinal positivo, de identidade nacional, a relações de opressão, exploração e confinamento. Essas são a realidade do terceiro mundo, mas não constituem superioridade”. Assim, assimilamos à brasileira e desenvolvemos via negativa as interdependências internacionais e nisso a tragicidade se torna um *modus* de representação.

A defesa aqui é por entender que o trágico concentra a forma dos romances analisados e é compatível a representação do país, pois atua, pela via negativa, deixando evidente o vexame, a tragédia da história nacional, que exhibe a realidade comum entre exploradores e explorados, mas sem nenhuma satisfação, já que no movimento global é a segunda posição que nos cabe. Ana Paula Pacheco, ao propor uma relação entre o romance de Graciliano e o ensaio “Dialética da Malandragem”, de Antônio Candido, afirma que “na ficção de Graciliano persistem o revezamento e a equiparação entre ordem e desordem, em diferentes classes sociais, mas com estagnação e violência (...) Negatividade a ser especificada, por enquanto como uma primeira aproximação do problema” (PACHECO, 2007, p.230). Deste modo, a estudiosa demonstra que o que predomina nos romances do alagoano são a ordem da barbárie em que não se pode reconhecer valores autênticos nem conceber uma desordem transfiguradora contra a ordem vigente. Diz ainda que as personagens centrais tem a percepção regressiva e são caracterizadas pelo ressentimento de quem ficou de fora: “Graciliano deixa ver portanto algo da evolução histórica de uma narrador cínico (...) Esse narrador que só é crítico porque não participou de privilégios e passou a sentir na pele as injustiças da ordem que o excluiu (PACHECO, 2007, p.240). Assim, negativamente e tragicamente se configuram o personagem e a realidade nacional.

O ressentimento é um embasamento da tragicidade também em *Fogo Morto*. Mestre Amaro é ressentido com a industrialização e a conseqüente desvalorização da

sua profissão. Lula de Holanda é ressentido com a abolição e com as usinas, implicando no fogo morto de Santa Fé. Vitorino se vale do primo José Paulino, mas queixa-se da não continuidade do passado opulento. O amanuense belmiriza o ressentimento, mas esse acaba por ser deflagrado na ironia da narrativa. De modo semelhante, não há como negar o ressentimento de Honório. Mesmo com a sua tirania e com as suas posses, as personagens gracilianas “convivem com os destroços que o mar da modernidade jogou nas praias do país periférico. Contemplam os estragos deixados pelos vagões da modernização” (BASTOS, 2001, p.53). O problema de Paulo é comum ao drama burguês, isto é, ao sujeito que aspira à condição burguesa, em um contexto periférico, sem burguesia que de fato lograsse a buscar movimentos democráticos.

O nosso lugar periférico foi colocado historicamente e a tragicidade nos é imanente. Entretanto, para Silviano Santiago, a tragicidade é um estigma, uma questão de perspectiva, pois, apostando no deslocamento, é possível superar a cultura e a política econômica colocada como referência. Assim, ele cita os modernistas para endossar seu pensamento:

Com os olhos livres, o modernista rechaça a idealização e o recalque do passado nacional para adotar, como estratégia estética e economia política, a inversão de valores hierárquicos estabelecidos pelo cânone eurocêntrico. Essa estratégia e economia de pensamento, necessariamente periféricas, ambivalentes e precárias tanto aponta para o resgate da multiplicidade étnica e cultural da formação nacional quanto para o vínculo que esta mantém com o pensamento universal não eurocêntrico. No entanto, ao inverter valores e a hierarquia em jogo, ela visa valorizar os objetos culturais periféricos que, na história e nas ciências europeias, são de antemão desclassificados pelo centramento ou marginalizados por razões econômicas. (SANTIAGO, 2008, p.27)

No texto “Entre-lugar no discurso latino americano”, o estudioso afirma que o escritor latino americano brinca com os signos de outro escritor, de uma outra obra. As particularidades das palavras fascinam e a “escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com signo estrangeiro” (SANTIAGO, 1978, p.23). Nota-se que a preocupação do escritor é exclusivamente com os aspectos discursivos sem associá-los à dinâmica histórica e social. A defesa do entre-lugar vem por intermédio do pastiche, da paródia como revisores do nosso lugar no mundo. Assim, não há tragicidade, pois, nessa reescrita, há muito de inventividade:

O artista latino americano aceita a prisão como uma forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão (...) entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e

a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu tempo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 1978, p.27)

Especificamente sobre o decênio de 1930, Santiago afirma que o excesso de valorização do materialismo condicionou negativamente a estética e comprometeu a identidade nacional:

O escritor dos 1930, ao menosprezar os argumentos de interpretação modernista como sendo orientados pelo ethos cultural e ao fazer intervir a análise marxista na compreensão do processo histórico brasileiro, necessariamente parte pequena e tardia da imensa História da humanidade – o escritor dos anos 1930, repito, volta ao caminho trilhado por uma política universalista radical, agora culturalmente centrada no materialismo histórico (SANTIAGO, 2008, p.30)

Para a perspectiva adotada nesse trabalho, a condição histórica não se muda apenas pelo discurso e, independente das noções, o trágico está na inserção negativa ao mundo do capital, o qual continuou por manter e agravar a assimetria entre classes e indivíduos. A complexidade da nossa representação está nessa condição histórica dependente e subordinada que, à revelia da norma, cria a sua própria ordem autêntica. Entretanto, nessa dinâmica, a lógica negativa e trágica se coloca no diálogo com a tradição herdada. Esbarrando na nossa organização local, o entusiasmo com a condição moderna se faz trágico pela sua inalcançabilidade e por vias negativas a assimilamos. Temos assim uma modernização retardatária e a forma cultural como a literatura está inscrita nessa interação complexa nos interessa. Não há aqui pessimismo, mas a compreensão de que há uma transfiguração para a nossa circunstância a revelar o que nos é particular. Nesse movimento, é possível notar uma síntese histórica de movimentos distintos, o local e o europeu. É possível, ainda, entender como a formação burguesa aqui se lê em clave negativa e por fim tomar o trágico como representação da nossa forma literária, que diante da condição histórica, nos dá autonomia e se vincula à nossa realidade concreta de vida. A relatividade do modelo europeu nos mostra a nossa desqualificação perante aquela ordem, mas isso não nos faz menores. Nos faz próprios, ainda que assumamos a tragicidade do vínculo que nos une.

Esse raciocínio sobre a nossa inserção negativa no mundo do capital nos faz atentar sobre como o desenvolvimento do capitalismo e da modernização gera impasses. A negatividade aqui se elabora pela perspectiva crítica à disposição nacional e também aos países centrais, mostrando sua falência a partir da existência periférica, deixando

evidente a impossibilidade de superação de um sistema já em crise. Encurtado o horizonte de expectativa, o caso nacional deixa claro a não superação dos arcaísmos, mas a sua intensificação. O fenômeno trágico se faz obvio como se nosso futuro já se fizesse no desequilíbrio presente: o mito da convergência entre progresso e população já não convence e os romances aqui analisados evidenciam todo esse colapso. Evidentemente, essa desagregação não constitui um problema nacional, mas um problema global das industrializações retardatárias, isto é, a “impossibilidade crescente, para os países atrasados, de se incorporarem enquanto nações e de modo socialmente coeso ao progresso e ao capitalismo” (SCHWARZ, 1999, p.160).

Assim, o que se vê é que de uma crise maior constituída pela norma burguesa e pela insurgência do capital, nos valem os sinais invertidos e incorporamos pela via negativa concepções de política, modernização, progresso, etc. Esse descompasso é revelador do ponto de vista da periferia e permite entender o funcionamento central. É interno, podendo assim dizer que compreendemos o “nacional por negação”. Entretanto o aspecto negativo e trágico se faz em relevo pois não há final feliz na constatação desse desastre geral. Assim, o que se coloca não é apenas a diferença entre o ideal burguês moderno e a realidade, mas evidenciar o caráter negativo desse ideal esclarecedor progressista burguês que só faz alargar a distância entre as classes sociais e as impertinências da modernidade.

A literatura é marcada pela negação determinada do real imediato, necessitando assumir formas de mediação as quais “são a repetição ou a transformação, ‘com resultado variável’, de formas pré-existent, artísticas ou extra-artísticas (...) O forte dessa noção está no “compacto heterogêneo de relações histórico-sociais que a forma sempre articula”, e que faz da historicidade, a ser decifrada pela crítica, a substância mesma das obras” (SCHWARZ, 1999, p. 31). A negatividade está em primeiro lugar por negar o imediatismo baseando-se no princípio da não-identidade e, em segundo, entender que existe um desvio na relação com o objeto. Assim, a representação se dá de modo complexo e em negativo na própria forma da obra, assimilando em sua dinâmica aquilo que era externo.

A consciência do desajuste é o motor para o pensamento crítico. Por isso, o golpe é tão fatal; o desajuste não opõe a consciência nenhuma unidade irracional de sujeito e objeto, mas preserva os momentos distintos do subjetivo e do objetivo, que sempre foram diferenciados um do outro, e compreende-os novamente como mediados um pelo outro (ADORNO, 2013, p. 78). Pode-se ver que a noção de negatividade é a

força motriz da nossa representação, como, por exemplo, quando Roberto Schwarz relaciona o realismo machadiano ao realismo europeu. Pela negação, existe autenticidade, já que nossa sociedade fugiu à norma e assumiu o papel negativo na dialética dos deslocamentos expondo a multiplicidade, o não-idêntico e a tragicidade do nosso *staus quo*. Tencionando as diferenças sem suprimi-las, deve-se reconhecer que não há aqui conciliação afirmativa mas o reconhecimento crítico de forças em desagregação.

Para adotar as palavras adornianas, afirmo que, sem perder de vista as determinações as quais são historicamente situadas, o trágico está no entendimento da contradição, se abrindo a não identificação, revelando os matizes da realidade. No caso nacional, elas se revelam em negativo em relação à matriz de ideias europeias, já que é negando esse universal que ela faz a sua particularidade. Trata-se de um resgate às avessas, único possível a nossa condição real; A nossa particularidade obviamente não se faz somente na negação da Europa, mas ela mesmo o negativo, como em uma reversibilidade:

O singular é mais e menos do que a sua determinação universal. Todavia, como é somente por meio da suspensão dessa contradição, ou seja por meio da identidade obtida entre o particular e seu conceito, que o particular, determinado, poderia chegar a si mesmo, o interesse do singular não é apenas conservar para si aquilo que de universal rouba dele, mas do mesmo modo conservar esse “mais” do conceito ante a sua indigência. Ele o experimenta até hoje como a sua própria negatividade. A contradição entre o universal e o particular tem por conteúdo o fato de que a individualidade ainda não é e por isso é ruim onde ela se estabelece. Ao mesmo tempo, essa contradição entre o conceito de liberdade e sua realização também permanece a insuficiência do conceito; o potencial de liberdade exige uma crítica àquilo que sua formalização obrigatória fez dele (ADORNO, 1992, p.132)

A questão é que a nossa identidade cultural é permanentemente reelaborada não se fixando na particularidade nem mesmo na cópia aos modelos. Existe o momento de desidentificação e negação de ambos; trata-se de uma multiplicidade mediatizada onde se conquista a objetividade e a autenticidade. A tragicidade pode ser inferida nesse movimento perpétuo, sendo retificada no seu pensamento crítico.

Isso nos dá a oportunidade de comunicar com o texto de Schwarz, “Nacional por subtração”, na medida em que o estudioso pensa a questão da identidade cultural do país a partir não da diversificação, mas da crítica à tradição e a nós mesmos. Assim, propõe uma revisada das formas modernas de civilização que, se em países emancipados levaram a parcialidade da liberdade e da cidadania, aqui a estrutura colonial fazia servir

às classes dominantes locais:

Vistos em conjunto, entretanto são aspectos da constituição e do aparelhamento do novo Estado nacional, bem como participação das nossas elites na cultura contemporânea (...) Corrido o tempo, a marca ubíqua de inautenticidade veio a ser concebida como parte mais autêntica do espetáculo brasileiro, algo como um penhor de identidade (SCHWARZ, 1987, p.44)

A aflição desse processo de identificação e não-identificação não está somente na negação dos vínculos com a matriz ou com a negação de si mesmo, mas na tragicidade de um processo histórico, na estrutura social do país, “que confere à cultura uma posição insustentável, contraditória com seu autoconceito” (SCHWARZ, 1987, p.46). O trágico é nossa forma de representação uma vez que a tragicidade histórica do nosso desenvolvimento é imanente. Em uma relação entre a estrutura social e estrutura estética, há simbioses interessantes de modo a criar representações matizadas. Foi o que se tentou estabelecer aqui na análise de três romances.

Através de *O amanuense Belmiro*, *Fogo Morto* e *São Bernardo*, a modernização conservadora foi analisada sob a égide trágica e nos mostrou gradações, sendo *São Bernardo* uma obra capaz de concentrar a ironia do romance de Cyro dos Anjos e a melancolia dado o movimento histórico de José Lins do Rego, evidenciando maior altura da queda, agora, pela perspectiva de alguém que estava com as rédeas da vida burguesa. Panoramicamente, o trágico nos proporciona uma visada realista na medida em que configura representações dinâmicas da realidade nacional evidenciando a sua negatividade em relação ao projeto burguês. Nesse sentido, é possível dizer que o trágico é a nossa condição mimética. Ao analisar *Leite Derramado*, Schwarz afirma que não adianta chorar: “persistiu a desigualdade, desapareceram o decoro e autoridade encasacada e não se instalaram o direito e a lei. É o que no interregno entre antigamente e agora se chamava modernização sem revolução burguesa”. (SCHWARZ, 2012, p.150). Nesse sentido, o trágico é realista, na medida em que, para Auerbach, o realismo é a “representação da vida ordinária em forma severa, problemática e sobre um fundo histórico”. (AUERBACH, 2007, epílogo).

O realismo de *São Bernardo* é trágico na medida em que os limites do personagem central se relaciona ao mundo do capital e da sociedade moderna. Entretanto, não há um apontamento de soluções capaz de evidenciar um mundo novo. A representação, então, de Paulo Honório, assim como as dos demais protagonistas aqui analisados, já exhibe sua tragicidade na medida em que a alienação e solidão são

constantes e o fracasso é a consequência enquanto inexistir uma comunidade humana com consciência real. Assim como não se pode pensar na superação histórica, sendo estrutural a nossa dependência, a representação acaba sendo trágica na medida em que expõe um limite. Obviamente, isso não faz com que perca o senso de autenticidade, ao contrário, a falha na perspectiva humanista aqui (a não superação de classe ou a encolha da visão e da vida burguesa) tem valor de revelação, já que a tensão entre o que se expõe e o que é limitado diz muito sobre a condição local. O trágico é, então, inerente pela inalcançabilidade e o processo mimético é justamente a representação dessa condição de não superação histórica. O *pathos* de Paulo Honório, Belmiro, Amaro, Vitorino e Lula revelam a tragicidade de seu destino que, por sua vez, se relaciona com a representação estrutural da tragédia nacional das suas (im)possibilidades de superação. Nisso, a obra é realista, pois elabora os limites dessa representação real, discutindo a possibilidade e suas falhas no ponto de vista da periferia.

O caráter contraditório do progresso é revelador em uma sociedade dividida em classes, entretanto a diferença histórica continua a estabelecer os limites desse progresso e isso aparece nas três narrativas aqui analisadas. Todos os protagonistas aspiraram à condição individual, mas essa acaba qualificada sob a égide histórica e econômica. O impasse no destino desses seres não é abstrato; é específico de uma realidade nacional. Trata-se de uma problemática insuperável e trágica. É uma bancarrota local e também mundial, na medida em que se nota o desmascaramento do progresso histórico trazido pelo capitalismo a revelar as suas problemáticas e horrores. Não há nisso nenhum fatalismo ameaçador, mas a compreensão de que a individualidade se desenvolve dentro de uma sociedade específica e com ela traça relações complexas e contraditórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como consideração final a essa pesquisa, acredito que seja importante reafirmar algumas questões. A primeira delas é a busca pela execução de uma análise dialética afinada com o “tempo-de-agora”, isto é, uma avaliação estética capaz de refletir sobre um processo que está presente na nossa formação cultural e econômica, o qual se intensifica com a evidencia de novas etapas de uma modernização tardia. Nesse sentido, enfatizar a matéria brasileira sobre a forma da mediação trágica nos auxilia na compreensão do contínuo de uma trajetória como a ocorrida nas décadas de 1930 e 1940. Além disso, torna-se evidente que o trágico não pode se restringir a um gênero determinado ou a simplificação de assuntos relacionados à morte, já que está alicerçado às transformação da representação nacional, evidenciando como somos exceção de um desenvolvimento e, ao mesmo tempo, indispensável à ordem do capitalismo global.

A adoção do trágico como elemento estético e histórico faz com que tenhamos o amadurecimento de uma consciência sobre o progresso, que está em perpétua marcha, mas que é incapaz de superar as condições iniciais, sendo que a condição de subdesenvolvimento se coloca como o futuro no presente. Nas obras selecionadas, o trágico se associa à alegoria, à ironia, podendo ter aspectos cômicos, marcando a subjetividade dos protagonistas, que incorporam de alguma maneira o atraso, invencível ainda que diante do desenvolvimento técnico. Seja em *Fogo Morto*, seja em *O Amanuense Belmiro*, ou em *São Bernardo* a tragicidade proporciona uma percepção realistas das dissonâncias das relações no século XX, além de mostrar como as classes dominantes e inferiores se relacionam a revelar uma desagregação do progresso burguês na periferia do sistema. Paulo Honório, Belmiro, Vitorino, Lula de Holanda e Amaro revelam interioridades cindidas que ficaram à reboque de uma modernização conservadora, e que, nem sempre, arranjavam um jeito para sobreviver ao progresso; e, quando conseguiam, o faziam as relações antiquadas de cordialidades e favores.

Um segundo aspecto caro a esse trabalho e que merece consideração é o primado do objeto no que diz respeito não só às análises dos romances, ao estudo do elemento trágico, mas sobretudo à organização da tese, em que priorizamos revelar aspectos históricos gerais e específicos do período a fim de configurar uma acuidade dialética, evitando, pois, um sociologismo barateado ou um fatalismo determinista. O encadeamento dos temas e dos capítulos tentou sugerir relações expressivas entre

domínios diversos e até opostos das mudanças históricas, os quais se internalizavam nas narrativas ganhando autonomia estética, mas que não deixava de referir às relações sociais capitalistas, representando assim uma totalidade em movimento.

Por fim, o diálogo com a fortuna crítica das obras e também com o escopo teórico tentou seguir os artifícios de uma crítica imanente, relacionando perspectivas diferentes como forma de mediações de diversos níveis, tentando, obviamente, atender a apreciação do texto e do objeto literário. Se algumas das vezes o trabalho parece redundante, a tentativa se construiu pela busca da fluidez e da explicitação minuciosa da leitura, tentando fazer dela meio para reflexão, explorando seu primado materialista. Longe de seguir tendências, o *corpus* adotado se relaciona diretamente ao objeto, conformando o incurso teórico a ele e não retalhando a obra em direção à esquemas preconcebidos. A realidade como matéria textual e social não fora desprezada, ao contrário, o que se buscou foi a integração do processo poético sem relegar qualquer uma dessas instâncias. Assim, as formas do trágico no capitalismo tardio captadas nos romances *Fogo Morto*, *O Amanuense Belmiro* e *São Bernardo* assumem valor intrínseco e extrínseco de revelação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- _____. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992
- _____. *Três Estudos Sobre Hegel*. São Paulo: Editora Unesp, 2013
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- ALBUQUERQUE, M. M. de. *Pequena história da formação social brasileira*. 4ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- ALENCASTRO, L. F. de. “Vida Privada e ordem no império”. In: *História da Vida Privada no Brasil* (v.2) São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- ALMEIDA, J. M. G. de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.
- ANJOS, C. dos. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1983.
- ARANTES, P.E. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- ARANTES, O.B.F & ARANTES, P.E. *Sentido da Formação: Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda Melo e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- ARAÚJO, J. de S. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Maceió: EDUFAL, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- _____. *Arte retórica e poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1990.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGÍNUO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. *Estética da criação verbal*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro: Edição Forense-Universitária, 1981.
- BAPTISTA, A. B. *O livro agreste*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.
- _____. “Fito na vida, ciúme e destino” In: FINAZZI-AGRÒ, E. & VECCHI, R. (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004.
- BARROS, J. de. “O drama econômico do romance”. In: *Espelho dos livros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- BASTIDE, R. O mundo trágico de Graciliano Ramos. *Teresa*, São Paulo, 2, p.138-142, 2001.
- BASTOS, H. Formação e representação. In: *Revista Cerrados*, n.21, ano 15, 2006, p.91-112.
- _____. Destroços da Modernidade. In: *Revista Brasileira de Literatura - Cult*, São Paulo, ano IV, n. 42, jan. 2001, p. 52-55.
- BATISTA, J.G. *As fontes da solidão (Ensaio)*. João Pessoa: A União, 1994.
- BELLO, C. A. “A econômica política de Francisco de Oliveira e as Expansões da Crise Econômica no Brasil” In RIZEK, C. S. & ROMAO, W.M. *Francisco de Oliveira: a*

- tarifa da crítica*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006.
- BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Autêntica, 2011.
- BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. São Paulo: Objetiva, 1998
- BOAL, A. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOBBIO, N. *Estado, governo, sociedade: para uma teoria geral da política*. 13ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.
- _____. *O futuro da democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORHEIM, G. A. *Dialética: teoria, práxis; Ensaio para uma crítica da fundamentação ontológica da Dialética*. 2ed. Porto Alegre: Globo, 1983.
- _____, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975
- BOSI, A. *História Concisa da Literatura*. 3ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1985
- BRANDÃO, J.L. *A invenção do romance*. Brasília: Unb, 2005.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.
- BURITY, T. M. “O Trágico em José Lins do Rego e Gilberto Freyre”. In: *Revista Brasileira de Filosofia*. Abril-Maio-Junho, Vol. LII, Fasc. 206, 2002.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ed. São Paulo: ática, 2006A
- _____. *Literatura e sociedade*. 9ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006B
- _____. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. 4ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: livraria duas cidades/Ed. 34, 2002.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880*. 10ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2009.
- _____. *Brigada Ligeira*. 3ed..Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *Tese e Antitese*. São Paulo: livraria duas cidades, 1964.
- _____. apud HAFEZ, R. *Fogo Morto de José Lins do Rego*, Análise e exercícios, Objetivo: Os livros da Fuvest. São Paulo: Editora Sol, 1992.
- CARA, S. de A. *Marx, Zola e a prosa realista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- _____. “A data histórica do intelectual em crise”. In: MARGATO, I. & GOMES, R. C. (orgs) *O intelectual e o espaço público*. Belo Horizonte: ED.UFMG, 2015, p.307-318.
- CARPEAUX, O. M. “O brasileiríssimo José Lins do Rego”. In: REGO, J. L. do. *Fogo Morto*. 54ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CARVALHO, J. M. *Pontos e Bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: editora UFMG, 1998.
- CEVASCO, M. E. “Formas trabalhando formas” In: CORDEIRO, R., WERKEMA, A., SOARES, C (orgs). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Belo Horizonte: Ateliê Editorial, 2012.
- _____. “Modernização à Brasileira”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 191-212, dec. 2014, disponível em: [//www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89042](http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89042)>. Acesso: 15 de abril de 2016.
- CHASIN, J. A. *O integralismo de Plínio Salgado: forma de regressividade no*

- capitalismo hipertardio. São Paulo: Ed. Ciências Humanas, 1978.
- _____. “O poder do real”. In: *O mundo hoje 95/96*. São Paulo: Ensaio, 1995.
- CORDEIRO, M. R. C. “Dualismo e dialética em Cyro dos Anjos: O amanuense Belmiro”. In: WERKEMA, A.S. [et al.] *Literatura Brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- COSTA, J.F. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004
- COUTINHO, C. N. *Cultura e Sociedade no Brasil: Ensaio sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- _____. “Graciliano Ramos” apud *Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- COUTINHO, E. *O romance do açúcar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- DECCA, Edgar de. *1930: o silêncio dos vencidos*. 6ed. São Paulo: Brasiliense, 2004
- DUARTE, P. *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*, Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- EAGLETON, T. *Doce Violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.
- FAORO, R. *Os donos do poder: a formação do patronato político brasileiro*. 6ª ed. Porto Alegre: Globo, 1998.
- FAUSTO, B. O Brasil republicano: sociedade e instituições (1889-1930). In: *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: 1984, tomo III, volume 2.
- _____. *A Revolução de 1930*. 4ed. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- FIGUEIREDO, P. A. de. “Fins humanos e políticos do Estado brasileiro” In: *Cultura Política*. n. 6. Rio de Janeiro, 1941.
- FINAZI-AGRÓ, E. Aporia e passagem: A sobrevivência do trágico em Guimarães Rosa. In: *Revista Scripta*, Vol. 5, número 10, 2002, páginas 122-128.
- FINAZZI-AGRÔ, E. & VECCHI, R. (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004.
- FOUCAULT, M. *História da loucura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. “Loucura, Literatura e Sociedade”. In: *Ditos & Escritos I: Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- FREYRE, G. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 14ed. São Paulo: Global Editora, 2003.
- FURTADO, C. *O Mito do Desenvolvimento Econômico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975
- _____. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- _____. *Teoria e Política do Desenvolvimento Econômico*. São Paulo: Victor Civita, 1983.
- FURTADO, J. “Uma tragédia na política ou da impossibilidade da democracia”. In: KANGUSSU, I.; PIMENTA, O.; SÜSSEKIND, P.; FREITAS, R. (orgs.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- FUSINI, N. La passione dell’origine. In: *Studi sul trágico shakespeariano e il romanzesco moderno*. Bari: Dedalo, 1981.
- GADAMER, H. G. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 7ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.
- GAGNEBIN, J. M.. *História e Narrativa em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1994.
- GAZOLLA, R. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaios sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- GIL, F. C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

- _____. “Experiência Urbana e Romance Brasileiro.” *Revista Letras*. Curitiba. n 64. 2004, p. 67-76.
- GLEDSON, J. “O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*”. In: *Influências e Impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- GOLDMANN, L. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. *Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GOMES, P.E.S. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- HARDMAN, F. F. (org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. 2ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- _____. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1999.
- HOBBSAWM, E. *Bandidos*. 2ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.
- _____. *Rebeldes Primitivos*. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- _____. *Era dos extremos: O breve século XX - 1914, 1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26ed. São Paulo: Cia das letras, 1995.
- HORÁCIO. *Arte poética* (Epistula ad Pisonem). São Paulo: Cultrix, 1985.
- JASPERS, K. *Del trágico*. Milano: SE, 2000.
- JOHNSON, R. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). *Revista USP*, São Paulo, número 26, junho/julho/agosto, 1995.
- KANGUSSU, I.; PIMENTA, O.; SÜSSEKIND, P.; FREITAS, R. (org.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- KONDER, L. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *A derrota da dialética: a recepção das ideias de Marx no Brasil, até o começo dos anos trinta*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- LAFETÁ, J.L. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____, J. L. “O mundo à revelia”. In: posfácio da 71ª edição de *São Bernardo*, Editora Record, 2001.
- LEFEBVRE, H. *Lógica formal, lógica dialética*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1995.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LIMA, L. C. A reificação de Paulo Honório. In: *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- LINHARES, M.Y. (org.). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- LINS, A. *Estudos em jornal de crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- LOURENÇO, E. Do trágico e da tragédia. In: LOURENÇO, E. *O canto do signo*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 28-32.
- _____. Da literatura brasileira como rasura do trágico. In: *A Nau de Ícaro*. São Paulo: Cia. das letras, 2001, p. 197-206.
- LOWY, M. *Ideologias e ciências sociais: elementos para uma análise marxista*. 18ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- _____. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre e Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LUCAS, F. *O caráter social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- LUKÁCS, G. “O romance como epopéia burguesa”. In: *Ensaio Ad Hominem*, nº 1.

- Tomo II – Música e literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.
- _____. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1971*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011A.
- _____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011B.
- _____. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. “Tragédia e Tragicomédia do Artista no Capitalismo”. In: *Revista Civilização Brasileira* - nº2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1965.
- _____. *História e consciência de classe – estudos de dialética marxista*. Lisboa: Publicações Escorpião, 2003.
- _____. *Estética*. Barcelona-México: Grijalbo, 1967
- _____. *Introdução a estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- LUNA, S. *Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo*. Tese. Campinas: Unicamp, 2002.
- MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MACHADO, R. (org) et al. *Danação da norma: a medicina social e a constituição da psiquiatria no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- MANTEGA, G.; MORAES, M. *A economia brasileira em questão: 1964-1975*. Cadernos do presente 1. São Paulo: Editora aparte, 1978.
- MARTINS, W. *A literatura brasileira: modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- _____. *História da Inteligência Brasileira Vol.VI*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978.
- MARX, K.; ENGEL, S. F. *Sobre a Literatura e a Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974
- _____. *Cultura, Arte e Literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2002.
- _____. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global, 1980
- _____. *Manifesto do partido comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- MARX, K. *O Dezoito Brumário de Louis Bonaparte*. São Paulo: Centauro, 2001.
- _____. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. 2ed. São Paulo: Boitempo, 2010
- _____. *O Capital*. Livro I. II & III. (Col. Os Economistas). São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- _____. *O capital: crítica da economia política*. 24 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MAYER, A.J. *A força da tradição: a permanência do antigo regime*. São Paulo: Cia das letras, 1987.
- MAZZEO, A. C. *Estado e burguesia no Brasil: origens da autocracia burguesa*. 3ed. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MELLO, F. P. *Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.
- MELLO, J. M. C. de. *O Capitalismo tardio: contribuição à revisão crítica da formação e do desenvolvimento da Economia brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MENKE, C. *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Madrid: Machado Libros, 2008.
- MERQUIOR, J.G. *Michel Foucault ou o niilismo de cátedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MÉSZÁROS, I. “A Crise Estrutural do Capital”. In: *Revista Outubro*. N. 4, São Paulo: Instituto de Estudos Socialistas, 2000.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

- MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- MOURA, M. M de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a segunda guerra mundial*. São Paulo: editora34, 2016.
- MULINACCI, R. “No encaicho do trágico: a tragédia, o romance e os paradoxos da modernidade”. In: FINAZZI-AGRÒ, E. & VECCHI, R. (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 161-174.
- MURICY, K. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- NETTO, J. P. Cinco notas a propósito da “questão social”. *Temporalis*, Brasília, ano 2, n. 4, p. 41-49, jul./dez. 2001.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- _____. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- NOBILE, A. P. F. *A recepção crítica de O Amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937)*. São Paulo: Annablume, 2006.
- NUÑES, C.F.P. & LOSSO, E.G.B “Intimismo de Belmiro Borba, Ironia de Cyro dos Anjos”. Disponível em <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga25/arqs/matraga25a05.pdf>. Acesso em 15 de janeiro de 2017.
- OLIVEIRA, F. de. *Crítica à Razão Dualista – O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013
- _____. *A Economia da Dependência Imperfeita*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1977.
- PACHECO, J. *O mundo que José Lins do Rego fingiu*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- PACHECO, A.P. “Graciliano e a desordem”. In: CEVASCO, M.E & OHATA, M. *Um crítico na periferia do capitalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- PAES, J. P. “O pobre diabo na Literatura Brasileira”. In: *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.39-61.
- PINTO, J. P. *Diálogo entre a literatura e a filosofia em São Bernardo, de Graciliano Ramos*. Londrina: UEL, 1998.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.
- POCHMANN, M. *O Mito da grande classe média capitalismo e estrutura social*. São Paulo: Boitempo editorial, 2014.
- PRADO JR., C. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.
- PRADO, P. *Retrato do Brasil - Ensaio sobre a tristeza brasileira*. 8ed. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- RAMOS, G. *São Bernardo*. São Paulo: Editora Record, 2008.
- REGO, J. L. do. *Fogo Morto*. 12ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- RIZEK, C. S. & ROMÃO, W. (orgs.). *Francisco de Oliveira, a tarefa da crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006
- ROCHA, M. da. *Bandoleiros das catingas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- ROSENFELD, K.H.(org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 75-97.
- ROUANET, S.P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Cia das letras, 2008.
- _____. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

- SAES, D. *A formação do Estado burguês no Brasil (1888-1891)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SAID, E. W. *Representações do intelectual*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008.
- _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SARTRE, J.P. *O que é a subjetividade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Textos Sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Lisboa: INCM, 1997.
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHOENTJES, P. *La poética de la ironía*. Madrid: Catedra, 2003.
- SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ed. São Paulo: Ed.34, 2000A
- _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000B.
- _____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- _____. *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- _____. *Martinha versus Lucrecia e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- _____. *Que horas são?.* São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SINGER, P. *A crise do “milagre”*. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. 3ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- SOUZA, R. de M. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.
- SOUZA, R. L. de. “Autoritarismo, Cultura e Identidade Nacional 1930-1945” In: *Revista História da Educação*, n.15, vol.8, 2004, p.89-127.
- STEINER, G. *The death of tragedy*. London: Faber and Faber, 1961
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TACCA, O. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.
- TRIGO, L. *Engenho e Memória: o nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- UNAMUNO, M. *Del sentimiento trágico de la vida: en los hombres y en los pueblos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985
- VÁSQUEZ, A. S. *As Idéias estéticas de Marx*. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Ética*. 23ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2002.
- VESENTINI, C. & DECCA, E. de. “A revolução do vencedor”. In *Contraponto*. Rio de Janeiro, 1976.
- VEDDA, M. *La sugestión de lo concreto – estudios sobre teoría literária marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006
- VELOSO, C. W. *Aristóteles Mimético*. São Paulo; Discurso Editorial, 2004.
- VERNANT, J. P. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro: Bertand, 1998.
- _____. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977
- _____. *Mito e Pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*. São Paulo: DIFEL/EDUSP, 1973.
- _____. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Papyrus, 1992.
- _____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

- WAIZBORT, L. *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WATT, I. *A ascensão do romance moderno*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- _____. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- WILLIAMS, R. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- XAVIER, I. *Alegorias no subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.