

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLET
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

O herói da modernidade em Dostoiévski e Graciliano Ramos

Cristiane Guimarães Arteaga

Orientadora: Profa. Dra. Gilda Neves da S. Bittencourt

Porto Alegre, maio de 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLET
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

O herói da modernidade em Dostoiévski e Graciliano Ramos

*Tese apresentada junto ao Programa de pós-graduação
em Letras da UFRGS como requisito parcial
para obtenção do grau de Doutor(a) em Literatura Comparada.*

Cristiane Guimarães Arteaga

Orientadora: Profa. Dra. Gilda Neves da S. Bittencourt

Porto Alegre, maio de 2011.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, direta e indiretamente, contribuíram para a elaboração deste trabalho, em especial a minha orientadora, professora Dra. Gilda Bittencourt, ao professor Dr. Antonio Sansevino e demais professores da UFRGS.

Agradeço também ao meu namorado, Alexandre Lobo, por tudo que ele fez e faz por mim.

SUMÁRIO

Introdução	08
1. A modernidade e a literatura comparada	13
1.1. A modernidade e suas contradições	21
1.2. Dois exemplos de modernidade tardia	26
2. Outros aspectos da modernidade	40
2.1. O suicídio	40
2.2. O capitalismo	43
2.3. A religião	47
2.4. A religião em <i>Os Demônios</i> e <i>São Bernardo</i>	54
3. O herói da modernidade	61
4. O herói da modernidade em Dostoiévski e Graciliano Ramos	78
4.1. O processo de criação literária em <i>Os Demônios</i> e <i>São Bernardo</i>	94
4.2. Piotr, Nikolai e Paulo Honório: heróis da modernidade?	102
Considerações Finais	120
Referências Bibliográficas	127

RESUMO

Este trabalho é uma continuação de minha dissertação de mestrado, na qual analisei as possíveis relações de contato entre *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, e *Angústia*, de Graciliano Ramos. Aqui, pretendo dar continuidade aos pontos de contato entre esses escritores, mas usando a questão da modernidade como ponto comum entre os dois autores.

Levando em consideração que, apesar da distância temporal que os separa, as questões da modernidade, como fator de desenvolvimento tecnológico, ou seja, como sinônimo de modernização, e suas consequências para a sociedade estão presentes na literatura de ambos os escritores. No romance de Dostoiévski, por exemplo, teremos várias inovações: o romance dialógico ou polifônico, ao invés do tradicional monológico; a fragmentação da narrativa, “desrespeitando”, muitas vezes, o tempo cronológico; uma maior preocupação com o social; e, principalmente, como decorrência desses fatores, o surgimento de um novo tipo de herói, cujos valores - ou a ausência destes - indicam a existência de uma nova estrutura social gerada pela modernidade e pelo capitalismo. Em consequência disso, as narrativas romanescas passam a apresentar anti-heróis, que oscilam entre o bem e o mal, sem ao menos saber o que de fato é o bem e o mal. Esses “anti-heróis”, como diz Paulo Honório de *São Bernardo*, podem realizar atos bons que causam prejuízos, mas também atos ruins que geram lucros. Essa nova realidade desconcertante faz com que a sociedade perca seus valores éticos e morais e volte-se para “o que realmente importa”: o dinheiro. Desse modo, conforme Jameson, é compreensível que modernidade e capitalismo sejam considerados sinônimos, pois é o dinheiro que “atribui” o valor ao indivíduo e, em sua ausência, esse “valor” é invalidado na sociedade moderna.

Traçamos um panorama da modernidade e das obras de Graciliano Ramos e Dostoiévski antes de partirmos para a análise das obras escolhidas: *São Bernardo* e *Os Demônios*, respectivamente. Essas obras foram escolhidas devido a seus protagonistas representarem com precisão o perfil do “anti-herói” da modernidade: cometem “maldades” contra tudo e contra todos, inclusive contra eles mesmos. O destino trágico do herói da modernidade é a impossibilidade de ser feliz e de fazer os outros felizes, numa angustiante sucessão de infelicidades.

Palavras-chave: Dostoiévski – Graciliano Ramos - modernidade

ABSTRACT

This work is the continuation of my master's dissertation, in which I analyzed the possible relations between Dostoyevsky's *Crime and Punishment* and Graciliano Ramos's *Anguish*. My intention, here, is to further develop the points of contact between these two writers; however, the discussion will be carried out from the point of view of modernity, a common notion between both writers.

Despite the chronological distance between them, the issues of modernity as technological development – that is, technology as a synonym for modernization – and its influence on society are present in the writing of both authors. Dostoyevsky's novels, for instance, introduce several innovations: dialogism or polyphony in the place of the traditional monologic discourse; narrative fragmentation, often “breaking” the chronological order; greater concern for social issues; and, mainly as a result of these factors, the emergence of a new type of hero whose values – or the absence of values – point to a new social structure, created by modernity and capitalism. As a consequence, the romantic narratives begin to portray anti-heroes, who oscillate between good and evil unaware of what good and evil really mean. These “anti-heroes” – in the words of Paulo Honório, protagonist of *Saint Bernard* – may do good deeds that cause harm, but also wrongs that generate benefits. Such new unsettling reality causes society to deviate from its ethical and moral values and turn to “what really matters”: money. Thus, according to Jameson, it is obvious that modernity and capitalism be regarded as synonyms. It is money that “assigns” value to the individual and, in modern society, this “value” is considered null when there is no money.

We provide an overview of modernity and the work of Graciliano Ramos and Dostoyevsky before analyzing the selected pieces: *Saint Bernard* and *Demons*, respectively. These literary works were selected due to the fact that their protagonists are an accurate portrayal of the “anti-hero” of modernity: they are cruel and mischievous towards everything and everyone, including themselves. The tragic destiny of the modern hero is the impossibility of being happy and making others happy. He is forever trapped in an anguishing succession of mishaps.

Keywords: Dostoyevsky – Graciliano Ramos - modernity

RESUMEN

Este trabajo es una continuación de mi disertación de maestría, en la cual analicé las posibles relaciones de contacto entre *Crimen y Castigo*, de Dostoievski, y *Angustia*, de Graciliano Ramos. Aquí, pretendo dar continuidad a los puntos de contacto entre esos escritores, pero usando la cuestión de la modernidad como punto común entre los dos autores.

Llevando en consideración que, a pesar de la distancia temporal que los separa, las cuestiones de la modernidad, como factor de desarrollo tecnológico, o sea, como sinónimo de modernización, y sus consecuencias para la sociedad están presentes en la literatura de ambos escritores. En el romance de Dostoievski, por ejemplo, tendremos varias innovaciones: el romance dialógico o polifónico, en vez del tradicional monológico; la fragmentación de la narrativa, “desrespetando”, muchas veces, el tiempo cronológico; una mayor preocupación con lo social; y, principalmente, como consecuencia de esos factores, el surgimiento de un nuevo tipo de héroe, cuyos valores -o su ausencia- indican la existencia de una nueva estructura social generada por la modernidad y por el capitalismo. En consecuencia de eso, las narrativas romanescas pasan a presentar antihéroes, que oscilan entre el bien y el mal, sin al menos saber qué de hecho es el bien y el mal. Esos “antihéroes”, como lo dice Paulo Honório de *São Bernardo*, pueden realizar actos buenos que causan perjuicios, pero también actos malos que generan lucros. Esa nueva realidad desconcertante hace que la sociedad pierda sus valores éticos y morales y vuelque hacia “lo que realmente importa”: el dinero. De ese modo, conforme Jameson, es comprensible que modernidad y capitalismo sean considerados sinónimos, pues es el dinero que “atribuye” el valor al individuo y, en su ausencia, ese “valor” es invalidado en la sociedad moderna.

Trazamos un panorama de la modernidad y de las obras de Graciliano Ramos y Dostoievski antes de que partamos al análisis de las obras escogidas: *São Bernardo* y *Los Demonios*, respectivamente. Esas obras se escogieron debido a que sus protagonistas representen con precisión el perfil del “antihéroe” de la modernidad: cometen “maldades” contra todo y contra todos, inclusive contra ellos mismos. El destino trágico del héroe de la modernidad es la imposibilidad de ser feliz y de hacer a los otros felices, en una angustiante sucesión de infelicidades.

Palabras clave: Dostoievski – Graciliano Ramos - modernidad

INTRODUÇÃO

Dostoiévski (1821-1881) e Graciliano Ramos (1892-1953), expoentes nas literaturas de seus respectivos países, têm pontos de contato que os tornam muito próximos. Essa aproximação pode ser percebida já em 1935, numa carta de Graciliano à esposa: “Acabo de receber uma carta de Gastão com várias notícias e dois artigos: um do Pará outro de Minas. A crítica do mineiro está bem feita. O paraense ataca minha linguagem, que acha obscena, mas diz que serei o Dostoiévski dos Trópicos. Levante-se e cumprimente. Uma espécie de Dostoiévski cambembe, está ouvindo? O pior é que o homem me chama Gratuliano.” (Ramos, 1980, p. 141)

Esse fato é bastante curioso pois, em 35, Graciliano só tinha dois romances publicados: *Caetés* e *São Bernardo – Angústia*, que mais se aproxima do estilo do russo, só é publicado em 1936. Ainda assim já se percebiam semelhanças. Após *Angústia*, a aproximação tornou-se evidente para inúmeros críticos. Esse é o caso, por exemplo, de Ana Mello, que, em seu ensaio “A representação da consciência em *Angústia* de Graciliano Ramos”, apontou semelhanças entre ambos, mas através do discurso das personagens de *Crime e Castigo* e de *Angústia*.

Antonio Candido, em *Ficção e Confissão*¹ (2006), comenta sobre o caráter autobiográfico de *Angústia*, mas não descarta a semelhança de Luís da Silva com o “homem do subsolo”, de Dostoiévski. Então, *Angústia* é, ao mesmo tempo, fruto de um “cruzamento” de Graciliano Ramos com o escritor russo e consigo próprio, pois empresta ao personagem parentes, aspirações e frustrações.

O tema interessou-me tanto que foi objeto de minha dissertação de mestrado, no entanto, longe de esclarecer o motivo da aproximação, a realização do trabalho só me instigou a continuar pesquisando - o que pretendo com este trabalho de tese. Nele, ao contrário do anterior, estabeleço um ponto de contato externo às obras: a modernidade, que será o elo entre Dostoiévski e Graciliano Ramos. Evidentemente, isso trará alguns inconvenientes, pois há, pelo menos, meio século de

¹ O ano de publicação de *Ficção e Confissão* não é definido no volume de que disponho. Consta apenas que os textos que lá figuram foram publicados individualmente e depois reunidos para esta coletânea.

diferença entre os dois escritores; no entanto, devido ao processo histórico dos países envolvidos, há uma espécie de “sincronia” que aproxima os dois autores, Dostoiévski na Rússia do século XIX e Graciliano Ramos no Brasil das duas primeiras décadas do século XX.

Numa tentativa de amenizar a questão da diferença temporal, usarei a modernidade como sinônimo de contexto. Tarefa um tanto ingrata, pois a definição de modernidade requer cuidado, estudo e um pouco de audácia, já que o termo é tão escorregadio quanto a época que o caracteriza. Por outro lado, é exatamente esse caráter volátil da sociedade, decorrente de uma industrialização forçada, que chamarei de modernidade.

Para Berman (1995, p. 170):

a angústia do atraso e do desenvolvimento desempenhou um papel central na política e na cultura russa, da década de 1820 ao período soviético. Neste período de cerca de cem anos, a Rússia lutou contra todas as questões enfrentadas posteriormente pelos povos africanos, asiáticos e latino-americanos. Podemos, pois, interpretar a Rússia do século XIX como um arquétipo do emergente Terceiro Mundo do século XX. (grifo meu)

Então, apesar da diferença de tempo, Brasil e Rússia enfrentam problemas semelhantes decorrentes do processo de modernização abrupta, construída de cima para baixo, numa atitude arbitrária de seus governantes. Na Rússia, esse processo pode ser facilmente observado com a construção de São Petersburgo - a janela russa para a Europa.

A criação de São Petersburgo fez surgir na Rússia uma dicotomia:

Petersburgo representando todas as forças estrangeiras e cosmopolitas que fluíram na vida russa, Moscou significando todo o acúmulo de tradições nativas e insulares do Narod russo; Petersburgo como o Iluminismo (sic) e Moscou como o anti-Iluminismo (sic); Moscou como pureza de sangue e solo, Petersburgo como poluição e miscigenação; Moscou como o sagrado; Petersburgo como o secular (ou talvez o ateu). Petersburgo como a cabeça da Rússia, Moscou como o seu coração. (ibidem)

Esse conflito sagrado x profano, ciência x religião atormentou Dostoiévski até o fim de sua

vida, especialmente, porque Dostoiévski nasceu em Moscou, mas viveu boa parte da vida em São Petersburgo, local que escolheu para abrigar suas personagens. Essa dicotomia Moscou-Petersburgo é, portanto, marca de sua obra, cuja religiosidade toma “ares” de socialismo ou vice-versa.

Meio século depois, ou seja, no início do século XX, um processo semelhante de modernização, decorrente da vontade do governante e não como consequência de um processo natural, ocorre no Brasil. A agricultura, antes base da economia, torna-se arcaica; a industrialização, símbolo do moderno, torna-se um objetivo e, para alcançá-lo, colaboram o capital estrangeiro, as dívidas, o empobrecimento da população. Graciliano é um exemplo dessa nova realidade: neto de fazendeiro e filho de comerciante, tornou-se, além de literato, funcionário público - num legítimo quadro do que aconteceu com a sociedade brasileira da época.

Por isso, é importante entender, em relação ao Brasil, o período da Revolução de 30 e a literatura feita na época, que aborda, entre outras questões, a temática de um novo segmento social, oriundo da transformação da sociedade brasileira, com a formação de uma classe de funcionários públicos e da iniciativa privada. No entanto, discutir o conceito de classes não faz parte dos objetivos deste trabalho, portanto, ao me referir a esse novo segmento social, formado por funcionários públicos, muitos dos quais eram intelectuais, como é o caso do próprio Graciliano Ramos, usarei apenas o termo categoria, que me parece mais conveniente, pois essa nova categoria é a representante do novo herói da modernidade, ou seja, o homem comum, mediano, fruto de seu tempo.

Como objetivos, pretendo, além de continuar o trabalho já iniciado no mestrado, traçar um panorama da modernidade, em que se evidenciem as transformações sociais e culturais ocorridas na Rússia e no Brasil nesse período de modernização. Do mesmo modo, traçarei um panorama sobre as obras de Dostoiévski e Graciliano, enfatizando a análise de *Os Demônios* (1870) e *São Bernardo*²(1934), objetos deste estudo.

A escolha dessas obras ocorreu devido aos protagonistas estarem “além do bem e do mal”, ou seja, representarem a ausência de valores que passou a dominar não só a sociedade, mas também a literatura, de tal forma que, em vez de heróis, passamos a ter anti-heróis³. Esse anti-herói é fruto da modernidade, que, aliada ao capitalismo, relegou o homem a um segundo plano.

² Todas as referências serão feitas a partir das seguintes edições: Dostoiévski, Fiódor M. *Os Demônios*. São Paulo: Ed34, 2004. (Trad. Paulo Bezerra) e RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

³ Ver o conceito utilizado para o termo anti-herói no terceiro capítulo.

Em *Os Demônios*⁴, por exemplo, não há um protagonista, mas vários. Começa-se achando que Stiepan Trofimovitch e Várvara Pietrovna são os protagonistas. Depois, vê-se que são os filhos destes: Piotr e Nikolas, os verdadeiros focos da narrativa, baseada em fatos reais. Essa história, repleta de casos horrendos, choca por sua atualidade e talvez pelo próprio fato de ser verídica. É um festival de mortes: homicídio, uxoricídio, suicídio. Um dos casos mais marcantes é o de Chátov, ex-servo de Várvara, mãe de Nikolas. Chátov é um “ex-socialista”, cuja esposa, Mária, se envolve com Nikolas e dele engravida. Abandonada e às vésperas de dar à luz, Mária recorre ao marido, que a acolhe felicíssimo. Sua felicidade, no entanto, dura pouco, pois Chátov é brutalmente assassinado pelo bando de Piotr e Nikolas.

Já *São Bernardo* nos apresenta Paulo Honório, um homem sem escrúpulos, que é capaz de tudo para conseguir o que quer. Conquista a fazenda São Bernardo com uma “baixeza” e tortura psicologicamente a esposa Madalena, desconfiando dela e oprimindo-a até levá-la a cometer o suicídio. Em ambas as obras, como se percebe, os personagens são sujeitos autodestrutivos. É, pois, esse espírito devastador que irei investigar na análise deste trabalho. É esse indivíduo destruidor que chamarei de herói da modernidade, que se antepõe aos antigos heróis, modelos de “virtude”, cujo exemplo deveria ser seguido e não repudiado.

Nessas obras, a sensação que se tem é de total descrença no ser humano, fadado à eterna infelicidade. Esse é o reflexo das mudanças sociais no indivíduo: egoísmo, solidão, infelicidade, destruição. E esse será o foco deste trabalho, que pretende, com essa aproximação de Dostoiévski e Graciliano Ramos, desvendar um pouco mais da proximidade de ambos e discutir as repercussões do capitalismo e da modernidade na sociedade e na literatura.

Para tanto, no primeiro capítulo, intitulado *A modernidade e a literatura*, faço um breve recorte sobre o assunto com o auxílio de Frederic Jameson, Marshall Berman, Zigmunt Bauman. Meu objetivo com esse recorte é demonstrar as consequências sociais decorrentes do processo de modernização, que está ligado à ascensão do capitalismo. Esse tema é bastante complexo e polêmico, pois a questão da modernidade é entendida de diferentes modos por diferentes teóricos. Pretendo, então, traçar um panorama que auxilie na compreensão das obras a serem analisadas.

No segundo capítulo, intitulado *Outros aspectos da modernidade*, desenvolvo alguns

⁴ Usaremos também as seguintes edições para cotejo: Dostoiévski, Fiódor M. *Os Demônios*. In: _____. Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. (Trad. Natália Nunes) e Dostoiévski, Fiódor M. *Os Demônios*. In: _____. Obras completas. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1952. (Trad. Rachel de Queiroz)

assuntos correlatos à questão da modernidade, presentes nas duas obras, como o capitalismo, que é, basicamente, o responsável pela mudança na estrutura social e nas relações humanas, ao atribuir ao trabalho e, conseqüentemente ao homem, um valor de mercado; o suicídio, que se relaciona com a modernidade e com o capitalismo à medida que é uma consequência da desvalorização do ser em relação ao ter; e a religião, que, ao ser posta de lado pela ciência, tornou o homem senhor de seu destino e obrigou-o a arcar com suas decisões. Também analiso o papel da religião nas obras escolhidas, verificando como cada uma delas aborda esse tema.

No terceiro, intitulado *O herói da modernidade*, levanto algumas questões importantes sobre o herói da modernidade, como a origem desse novo herói, suas conseqüências para a narrativa, seus conflitos e diferenças em relação ao antigo herói, modelo de virtude a ser seguido. Além de contribuir para a fortuna crítica de Graciliano Ramos, inserindo-o na discussão da modernidade.

No quarto e último capítulo, cujo título é o mesmo do trabalho: *O herói da modernidade em Dostoiévski e Graciliano Ramos*, associarei as obras de ambos os escritores sob a luz dos conceitos de modernidade, analisando de que modo esses aspectos influenciaram na construção de um novo tipo de romance, com um novo tipo herói, que é, na verdade, um anti-herói. Também mencionarei a relação de Paulo Honório com Bentinho, protagonista de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a fim de ressaltar as diferenças entre eles e a inclusão de *São Bernardo* e seu autor na questão da modernidade.

1. A modernidade e a literatura comparada

“A modernidade é sempre um conceito de alteridade.”

(Jameson)

“Ler é comparar.”

(Steiner)

A literatura comparada é uma área de estudo que apresenta muitos conflitos: há os que a defendem ardorosamente e os que a consideram desnecessária, já que, para muitos, ela é um método e não uma disciplina. Antonio Candido, no entanto, percebe a literatura comparada como inerente ao processo de estudo literário, pois, há mais de quarenta anos ele afirma que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”. Segundo Candido, isso ocorre porque:

nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade. Daí ter havido uma espécie de comparativismo difuso e espontâneo na filigrana do trabalho crítico desde o tempo do romantismo, quando os brasileiros afirmaram que a sua literatura era diferente da de Portugal. (Candido, 1993, p. 211)

Desde os anos quarenta até hoje, os estudos comparatistas ampliaram-se e ganharam adeptos. Em 1931, quando surgiu no Brasil, com o nome de História Comparada das Literaturas Novo-Latinas, a literatura comparada conquistou o *status* de disciplina, mas ainda estava associada ao historicismo que Guyard acreditava ser a missão do comparatista, pois, para Guyard: “A literatura comparada é a história das relações literárias internacionais. O comparatista se encontra nas fronteiras, linguísticas ou nacionais, e acompanha as mudanças dos temas, de ideias, de livros e de sentimentos entre duas ou mais literaturas.” (Guyard, 1994, p. 97)

No entanto, conforme Perrone-Moysés, a “missão comparatista” vai além e está inserida em:

Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada. Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc.” (Perrone-Moisés, 1990, p. 91)

São essas possibilidades todas que dificultam a definição de literatura comparada: método ou disciplina? A seguir farei um breve panorama das dificuldades enfrentadas pela literatura comparada, mas sem me ater detalhadamente em nenhuma delas, tendo em vista a escassez de “tempo” de que dispõe um trabalho acadêmico como esse. A primeira dificuldade é definir a literatura comparada como disciplina, conquista alcançada apenas no século passado.

Segundo Carvalhal (1990, p. 13): “É nos primeiros decênios deste século [XX] que a literatura comparada ganha estatura de disciplina reconhecida, tornando-se objeto de ensino regular nas grandes universidades europeias e norte-americanas e dotando-se de bibliografia específica e publicações especializadas.” Ainda assim, muitos teóricos discordam de que a literatura comparada deva ser considerada uma disciplina, como mais adiante mostrarei com um texto de Susan Bassnet. O conflito de “o que é literatura comparada?” passa por outro ainda mais delicado: “qual é o objeto de estudo da literatura comparada?” Ainda que numa primeira olhada pareça fácil responder essas questões, o problema é mais complexo e, com a inserção dos estudos culturais, agravou-se o conflito do objeto de estudo comparatista.

Diante disso, os estudos comparatistas ampliaram-se e os problemas de definição também, pois essa ampliação possibilitou a renovação da eterna pergunta: “o que é literatura comparada?” Segundo Eneida Cunha (1999, p. 100): “Para entrar nesse debate que está a absorver a atenção da área, penso, uma primeira estratégia pode ser a deliberação de contornar uma pergunta que vem se tornando insistente, ou seja, se a literatura comparada é igual aos Estudos Culturais.(sic)”

A aproximação da literatura comparada com os estudos culturais ocorre com a ampliação do conceito de texto, que englobaria outras formas de transmitir mensagem, além do texto linguístico, constituído por palavras. Com isso, a noção de texto se amplia e, agora, fotografia, escultura e outras formas de expressão podem ser interpretadas e analisadas também como uma construção de sentido. Desse modo, misturam-se esses dois campos de estudos, confundindo-se, muitas vezes,

estudos culturais e literatura comparada como se fossem a mesma coisa. Não são. Definir seus papéis é tarefa importante e que merece atenção dos estudiosos. No entanto, com esse dilema, conforme Cunha (idem), “Ganhou-se, ao menos, o benefício do plural, mas sob ambas instila-se muitas vezes a dúvida e o temor da indiferenciação: 'são qualquer coisa/tudo?' A pergunta ou as perguntas, assim formuladas, têm por trás de si a expectativa da clareza, de limites de objeto e de método, necessários - na tradição moderna - à singularização de um campo disciplinar.”

Só que outros conflitos habitam o universo comparatista, como a questão do estudo de fontes e influências, que foi substituído pelo conceito de intertextualidade.

O estudo de fontes e influências caiu em desuso, embora tenha sido a base de muitos estudos literários, especialmente para a literatura brasileira, que, segundo Candido, seria “ramo da portuguesa”. Hoje, ainda que não se negue a existência da influência, os estudos sob esse viés são muito raros, pois, de modo geral, “esses estudos de influência se limitam, muito frequentemente, a listas de escritores secundários, mais maleáveis; e o valor do autor influenciado que dá seu preço à influência, tanto quanto o do emissor, senão mais, porque é a obra produzida pela influência que prova a força da energia literária.” (Brunel, Rousseau et. al., 1995, p. 43)

Num estudo de fontes e influências, o problema é que, segundo Guyard (idem, p. 105), “na ausência de plágios perturbadores ou de uma confissão formal do escritor, a pesquisa das fontes não ultrapassará, na maioria das vezes, caso seja honesta, o inventário das leituras”, ou seja, num balanço de “perdas e ganhos”. Um outro problema, talvez até maior, é quando se imaginam influências nunca ocorridas, ou as falsas influências⁵, “como a de Dickens sobre Daudet, que nunca leu o romancista inglês!” (Idem)

As falsas influências são talvez o maior risco desse tipo de estudo, pois, muitas vezes, o autor apresenta semelhança com o outro por elementos externos, como o momento histórico, por exemplo. O próprio Umberto Eco afirma, em *Sobre a literatura*, que Italo Calvino e ele teriam escrito um livro semelhante, sem que um tivesse conhecimento do manuscrito do outro. A diferença maior é que Calvino publicou o livro e Eco não, mas chegou a escrevê-lo de modo muito parecido.

Esses acontecimentos podem ser raros, mas existem. Sandra Nitrini relata algo semelhante com os estudos de Maria Alice Faria, que teve de substituir o termo influências por afinidades pela

⁵ Ver Eco, em *Sobre a literatura*, 2003.

falta de comprovação concreta:

(...) em meio à sua pesquisa dentro de uma orientação tradicional em literatura comparada, através da leitura e da comparação da obra dos dois poetas, do estudo das respectivas biografias, do meio em que viveram, da formação cultural e intelectual (...) surgiu uma séria dificuldade: ao invés de encontrar a facilmente decantada influência começaram a se evidenciar as diferenças no terreno da expressão literária (...) (Nitrini, 1997, p. 232)

Fatos como esses tornaram raros, hoje em dia, os estudos de fontes e influências. Além disso, o valor do “influenciado” costuma ser “menor” que o do “influenciador”, gerando dívida do influenciado, o que atualmente é pouco desejável para as literaturas periféricas, que sempre perdiam na comparação ou tinham seu valor somente por serem “parecidas” com o que era considerado “canônico”.

Esse problema, no entanto, pode ser solucionado se usarmos o conceito de intertextualidade, que segundo Jenny (1979, p. 14), “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando de sentido.” Então, por se tratar de textos, e não mais de escritores - cuja relevância do *status* seria inevitável - a intertextualidade seria mais justa. O próprio Jenny, no entanto, reconhece que a subjetividade pode “ameaçar” a intertextualidade: **“O que ameaça, como é bom de ver, tornar imprecisa esta definição, é a determinação da noção de texto** e a posição que se adotar face aos seus empregos metafóricos.” (Idem) (grifo meu)

Outro problema, desta vez apontado por Perrone-Moisés (1991, p. 473), é a ideia de que tudo virou intertextualidade:

*Tenho observado que a aceitação progressiva da teoria da intertextualidade acabou provocando, nos estudiosos, uma espécie de pejo de falar de influência, como se se tratasse de um termo velho e superado. E que, ao mesmo tempo, qualquer traço de uma obra em outra é agora imediatamente considerado como intertexto, e o segundo autor de antropofágico. Ora, é preciso voltar às definições, e sobretudo aos próprios textos literários onde os fatos ocorrem, para verificar que **a influência existe (e como?) e que nem tudo é intertexto, no sentido forte do termo.*** (grifo meu)

Além disso há um problema “gastronômico”, apontado por Eco, que conversa com o problema apontado por Jenny: a ironia intertextual.

É como um banquete em que sejam distribuídos no andar de baixo os restos da ceia posta no andar superior, mas não os restos da refeição, mas (sic) os da panela e bem postos eles também e, como o leitor ingênuo acredita que a festa desenrola-se (sic) em um andar apenas, há de saboreá-los pelo que valem (e serão, ao fim e ao cabo, saborosos e abundantes), sem supor que alguém tenha recebido mais.
(Eco, 2003, p. 217)

A ironia intertextual, bem como a noção de texto, é uma questão subjetiva, que depende e varia de acordo com o grau de erudição de quem lê. Então, a “democrática” intertextualidade também está à mercê do *status*, só que o desloca do autor para o leitor. É o leitor que dá autenticidade à análise. É ele que, uma vez capacitado, está autorizado a “perceber relações” entre os textos e até mesmo a determinar o que é texto, uma vez que o conceito de texto foi ampliado e pode-se interpretar como texto diferentes formas de expressão. Uma fotografia pode ser interpretada como um texto se se considerar que ela contém uma mensagem. Desse modo, a fotografia pode ser analisada ao lado de um texto literário, desde que o leitor estabeleça relações entre eles.

Mas os problemas da literatura comparada não param por aí. Há também a briga com a tradução ou, nas palavras de Bassnet, a “prima pobre”. A tradução insere-se nos estudos comparatistas por amparar-se no cotejo de textos, normalmente considerando a tradução (tida muitas vezes como cópia) como interpretação de um texto primeiro (original). A tradução, por ser leitura/interpretação de alguém, não poderia, segundo a teoria e os teóricos da literatura comparada, substituir a leitura do texto “original”, e é aí que surge a história da “prima pobre”.

Para Bassnet (1993, p. 1): “A relação entre a literatura comparada e o estudo da tradução tem sido complexa e problemática. A tradução tende a ser vista como a prima pobre, uma atividade envolvendo pouco talento e criatividade, como algo que poderia ser realizado por mercenários treinados mediante remuneração correspondente.” Assim sendo, a tradução seria considerada pelos teóricos de literatura comparada como “inferior”, pelo menos no que se refere aos estudos literários propriamente ditos, em que a leitura do “original” é indispensável:

Teóricos de literatura comparada, enquanto reconheciam o papel da tradução em seu trabalho, tendiam a defender a primazia da leitura das obras em suas línguas de origem. Estudos sobre literatura comparada vieram para relegar a tradução cada vez mais a um único capítulo ou subseção, geralmente situada junto a termos como “adaptação” ou “imitação”, tudo implicitamente sugerindo textos de uma natureza derivativa ou secundária. (Idem) (grifo meu)

E, para “solucionar” o problema, Bassnet propõe: *“A literatura comparada, enquanto disciplina, teve seu momento.* A pesquisa transcultural nos estudos feministas, na teoria pós-colonial e nos estudos culturais mudaram a face dos estudos literários em geral. *Deveríamos encarar os Estudos de Tradução como a disciplina fundamental a partir de agora, tendo a literatura comparada como uma valiosa, porém subsidiária, área de estudo.*” (idem, p. 24) (grifo meu)

Evidentemente, inverter os papéis não resolve o problema de nenhuma das disciplinas, mas é notório o crescente reconhecimento dos estudos tradutórios. Atualmente, já é possível identificar, junto com o autor, o tradutor das obras, feito quase impossível no passado. Além disso, no caso deste trabalho, que recorre à tradução do russo para a leitura de Dostoiévski, o tradutor é muito importante e o processo adotado para traduzir também. É evidente o *status* que as traduções de Dostoiévski feitas por Paulo Bezerra e editadas pela Editora 34 obtiveram. Além da respeitabilidade do tradutor, seu conhecimento do idioma e do escritor traduzido enriquecem a obra, o que pode ser observado pelas inúmeras notas de rodapé, prova inegável da importância da tradução e seus agentes.

Além disso, as primeiras traduções de Dostoiévski para o português eram indiretas, geralmente feitas a partir do francês. Isso acabava por “mascarar” o estilo do autor ao torná-lo mais fluido do que seria em russo e por passar por duas interpretações diferentes nesse trajeto.

Desavenças à parte, os estudos comparatistas resistem e, impulsionados pela intertextualidade, proliferam-se, principalmente em relação às literaturas antes marginalizadas ou não canônicas, que, segundo Even-Zohar (s/d., p. 1), “incluía[m] todos aqueles tipos normalmente excluídos dos domínios da 'literatura', e muitas vezes chamados de 'subliteratura', 'literatura pobre', 'diversão', 'barata', 'vulgar' etc..., incluindo 'thrillers', histórias de detetive, romances sentimentais, literatura pornográfica e outros”.

A intertextualidade, por sua vez, consegue “salvar” obras da fogueira da “inferioridade”, como mostra Santiago, em “Eça, autor de *Madame Bovary*”. Numa declarada alusão ao texto de Borges⁶, Santiago demonstra, através dos conceitos de “visível” e “invisível”⁷, a originalidade de Eça de Queirós, costumeiramente acusado de plagiar Zola: “O plágio, a acusação de plágio ronda o final do século XIX e especialmente o nosso romancista [Eça de Queirós], que desde *O Crime do Padre Amaro* se viu condenado no Brasil e em Portugal por plagiar Zola e *La Faute de l'Abbé Mouret*.” (Santiago, 1978, p. 54)

Então, a partir desses conceitos de visível e invisível, presentes no texto de Borges, Santiago tece a tese de que essa dicotomia

se articula no estudo das relações entre Madame Bovary e O Primo Basílio, e como de certa forma poderia explicitar o mistério da criação no romancista português, ao mesmo tempo que deixa clara, não a sua dívida para com Flaubert, mas o enriquecimento que ele trouxe para o romance de Emma Bovary, pelo menos como Madame Bovary se apresenta mais pobre diante da variedade de O Primo Basílio. (Idem) (grifo meu)

E consegue, com maestria, não só “salvar” Eça de Queirós, mas torná-lo tão genial quanto Flaubert, pois “A obra visível de Flaubert e a obra visível de Eça de Queirós se encontram finalmente, se enlaçam, se completam e se organizam harmonicamente no espaço literário europeu da segunda metade do século XIX. O invisível num é o visível no outro e vice-versa.” (Santiago, idem, p. 65)

Eis o “poder” da intertextualidade: permitir que literaturas de pouca tradição tenham sua qualidade assegurada. Fim da hierarquia, fim do cânone. E esse universo só é possível na literatura comparada, que, para Steiner (2001, p. 158): “é, na melhor das hipóteses, uma arte de ler rigorosa e exigente, um estilo de ouvir e ler atos de linguagem que privilegia certos componentes desses atos. Esses componentes não são negligenciados em qualquer modo de estudo literário, porém na literatura comparada eles são privilegiados.”

Por isso, tanto os estudos de influência quanto os de intertextualidade apresentam diferentes

⁶ Ver “Pierre Menard, autor del Quijote”, em *Ficciones*, Borges.

⁷ A definição de visível, segundo Santiago, pode ser resumida da seguinte forma: é o contato concreto de uma obra com outra, ou de um autor com outro. Já o invisível é a originalidade com que o autor se apropria da obra de outrem, como uma dialoga e complementa a já existente.

características do processo de análise literária. Citando Nitrini (1997, p. 167):

Tanto a influência quanto a intertextualidade defrontam-se com problemas ligados à criação literária. A primeira canaliza sua atenção para os sujeitos criadores (...) Ao focalizar sua atenção para os textos, os objetos criados, a teoria da intertextualidade situa-se, em termos teóricos, num pólo (sic) oposto, inserindo-se no contexto da visão desconstrutivista, marcada, entre outras idéias (sic), pela morte do sujeito.

A diferença é que a intertextualidade, por estar focada nos textos, garante a “igualdade” entre eles. Isso se torna “necessário” quando se opta por analisar obras de países periféricos, pois garante às literaturas, antes marginalizadas, um lugar de destaque no meio literário, especialmente quando comparadas às literaturas “canônicas”, ou seja, europeias. Isso significa que, numa comparação tradicional, Graciliano Ramos “perderia” para Dostoiévski, em termos de *status*, por ser de um país de pouca tradição literária. Se comparados nessa perspectiva, Graciliano “deveria” sua “grandeza” a Dostoiévski, ou seja, seria bom por ser comparado ao escritor russo. Com isso, é inegável que a intertextualidade terá a preferência teórica, mas minha escolha por esta teoria ocorre por outros motivos.

A marca deste trabalho é a aproximação de um tema em relação a um momento específico, ou seja, quero analisar a situação do herói da modernidade através das obras de Graciliano Ramos e Dostoiévski através do conceito de intertextualidade. Aqui nem cabe discussões do tipo: por que não usar o conceito de influência, uma vez que não cabe julgar o contato de um escritor com outro, mas as condições sociais que propiciaram a construção de um tipo específico de herói, que abandona o antigo modelo, tradicionalmente conhecido como modelo de virtude, que é substituído por um herói mais humano, no sentido de ser passível de erros e acertos, de ser realmente um modelo dos homens “normais”, que acertam e erram, que têm dúvidas.

Esse novo herói é denominado de “herói problemático”. O termo surge com Luckács ao analisar a evolução do romance moderno, sendo retomado por Lucien Goldman como “a história de uma investigação *degradada* (a que Lukács chama 'demoníaca'), pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente.” (Goldmann, 1976, p. 8)

Segundo Goldmann (idem, p. 9): “O herói demoníaco do romance é um louco ou um criminoso, em todo caso, como já dissemos, um personagem problemático cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constituiu o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram 'romance'”.

Com isso, deparo-me com a seguinte equação: dois lugares distintos (Rússia e Brasil), em momentos distintos (final do século XIX e início do século XX), apresentam semelhanças nas mudanças estruturais das respectivas sociedades, que estão se transformando de agrárias para urbanas, e essa mudança repercute nas literaturas de ambos os espaços. Tanto na Rússia como no Brasil o processo de modernização trará mais que uma fachada moderna; trará a consciência intelectual sobre si mesmo, tendo como figura central dessas literaturas seu próprio povo e seus problemas. Nesse contexto, a modernidade é determinante para as transformações sociais e literárias, por isso vamos a ela.

1.1. A modernidade e suas contradições

Num livro chamado *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman analisa a modernidade e dedica um capítulo inteiro à modernidade na Rússia. Foi a partir dessa leitura, inclusive, que me motivei a incluir Graciliano Ramos na discussão da modernidade e demonstrar que o herói da modernidade está atrelado à questão social, sendo um reflexo dessa realidade.

Berman, que perdeu o filho de cinco anos devido à violência, pouco depois de terminar esse livro, cita Ivan Karamazov em seu prefácio: “Ivan Karamazov diz que, acima de tudo o mais, a morte de uma criança lhe dá ganas de devolver ao universo o seu bilhete de entrada. Mas ele não faz. Ele continua a lutar e a amar; ele continua a continuar.” (Berman, 1995, p. 14) Talvez isso pareça contraditório, levando em consideração a personalidade do personagem citado, mas é justamente essa a característica mais marcante da modernidade: a contradição.

A contradição é a marca de um período de conflitos, de grandes feitos e descobertas, que tanto melhoraram e, ao mesmo tempo, desestruturaram a sociedade que havia até o momento, destruindo antigas certezas.

É a interrogação, a dúvida que paira sobre o indivíduo que torna a modernidade um período de constantes transformações, de efemeridade. Para Berman (1995, p. 15): “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que somos.” É justamente esse caráter “volátil”, ou, como diz Bauman, é a sua “fluidez”, a exemplo da “qualidade de líquidos e gases”, que nomeia seu livro *Modernidade Líquida*, que torna complexa a definição de modernidade.

A modernidade está inserida num contexto de transformações sociais, decorrentes ainda do iluminismo. Num texto de Foucault, intitulado “O que é Iluminismo (sic)?”, é possível ler o seguinte questionamento: “Qual é esta minha atualidade? Qual é o sentido desta minha atualidade? E o que faço quando falo desta atualidade? É nisso que consiste, me parece, essa nova interrogação sobre a modernidade.” (Foucault, 1994, p. 680-1)

Essa interrogação existe e será permanente, pois, conforme Coelho (1986, p. 15): “Em princípio, haverá tantas noções de moderno, modernismo e modernidade quantos forem os espaços e os tempos considerados. Haverá aquela e esta modernidade, uma modernidade 'deles' e a 'nossa' modernidade.”

Desse modo, torna-se difícil ter um conceito seguro do termo, mas, citando mais uma vez Coelho (Idem):

Fala-se, porém, num “projeto de modernidade” que recobriria de modo amplo e geral os últimos três séculos da cultura ocidental de extração europeia. O início desse projeto estaria na distinção clara de três domínios anteriormente imbricados num único: ciência, arte e moral, com o posterior aparecimento de outros campos autônomos, como o da lei e o da política. Na base dessa divisão está a fragmentação da religião em domínios distintos do conhecimento, que dela gradativamente se afastam.

E é nesse ponto que o iluminismo e a modernidade se encontram. Segundo Horkheimer (1983, p. 89): “Desde sempre o iluminismo, no sentido abrangente de um pensar que faz progressos, perseguiu o objetivo de livrar os homens do medo e de fazer deles senhores. Mas, completamente

iluminado, a terra resplandece sob o signo de infortúnio triunfal. O programa do iluminismo era o de livrar o mundo do feitiço. Sua pretensão, a de dissolver os mitos e anular a imaginação por meio do saber.” O problema é que, “iluminado”, o homem teve que decidir sozinho o seu caminho e encheu-se de dúvidas, pois a promessa da modernidade era explicar o inexplicável – e isso não aconteceu.

O saber seria, então, o motivo da superioridade do homem, e como “poder e conhecimento são sinônimos” (Idem), o iluminismo será o momento ideal para o homem tentar dominar o mundo. “O iluminismo se relaciona com as coisas assim como o ditador se relaciona com os homens. Ele os conhece na medida em que os pode manipular. O homem de ciência conhece as coisas, na medida em que as pode produzir.” (Idem, p. 93) Por isso, a modernidade será marcada por construções gigantescas e ousadas, como é o caso de São Petersburgo, erguida no meio de um pântano.

Essa relação de poder do homem sobre si mesmo e sobre o que pode produzir impulsionará as relações sociais e trabalhistas. No mercado, teremos uma revolução, que Marx aponta no *Manifesto do Partido Comunista*. Segundo Berman (1995, p. 89):

*A primeira seção do Manifesto, “Burgueses e Proletários”, apresenta uma visão geral do que hoje é chamado o processo de modernização e descreve o cenário daquilo que Marx acredita venha a ser o seu clímax revolucionário. Aqui Marx toca no sólido âmago institucional da modernidade. **Antes de tudo, temos aí a emergência de um mercado mundial. À medida que se expande, absorve e destrói todos os mercados locais e regionais que toca. Produção e consumo - e necessidades humanas - tornam-se cada vez mais internacionais e cosmopolitas.** (grifo meu)*

Indo direto à fonte, encontraremos na luta de classes o “calcanhar de Aquiles” da sociedade, indiferente de sua época ou termo que designe os lados opostos dessa luta: “homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor e escravo, mestre e oficial.” (Marx, 2008, p. 23)

Segundo Marx (idem, p. 27-8): “A burguesia desempenhou na História um papel revolucionário decisivo. (...) A burguesia rasgou o véu de emoção e de sentimentalidade das relações familiares e reduziu-as a mera relação monetária.” Motivo pelo qual, sem dúvida, Jameson acredita que modernidade e capitalismo podem ser sinônimos. Mas, antes de entrar nessa discussão,

cabe analisar um pouco mais a relação da burguesia na questão da modernidade.

Para Berman, “juntamente com a comunidade e a sociedade, a própria individualidade pode estar se desmanchando no ar moderno” (Berman, idem, p. 108), uma vez que o capitalismo transformou os valores sociais, tornando o homem uma espécie de mercadoria. “Quando afirma que todos os demais valores foram 'transmudados' em valor de troca, Marx aponta para o fato de que a sociedade burguesa não eliminou as velhas estruturas de valor, mas absorveu-as, mudadas. As velhas formas de honra e dignidade não morrem; são incorporadas ao mercado, ganham etiquetas de preço, ganham nova vida, enfim, como mercadoria.” (Idem, p. 108) Esse seria o motivo para a descrença generalizada que tomou conta de escritores como Dostoiévski: “Eis aí a essência do niilismo moderno. Dostoiévski, Nietzsche e seus sucessores do século XX atribuirão isso à ciência, ao realismo, à morte de Deus.” (Berman, idem)

As descobertas científicas, além de abalarem a crença geral na modernidade também transformaram o modo de se fazer e entender a arte, embora, segundo Coelho (idem, p. 22-3), só a cultura “dita erudita” a tenha assimilado. A cultura de massa ainda continuaria guiada pela física newtoniana. Para Coelho (idem),

As teorias de Einsten tiveram um impacto que a sociedade contemporânea ainda não absorveu e incorporou inteiramente. (...) A modalidade “clássica” da narrativa, na literatura, no cinema ou no teatro, pode ser um exemplo dessa concepção newtoniana do espaço-tempo: é a narrativa com começo, meio e fim, nessa exata ordem. A introdução do flashback no cinema e no teatro (...) foi uma inovação técnica que esta sociedade ainda não digeriu completamente(...)

Essas transformações evidentemente não deixam a literatura de fora. Como as demais artes, a literatura também apresentará mudanças estruturais marcantes, muitas vezes expressa na forma de narrar mais subjetiva, pouco polida, como é o caso de Dostoiévski, cuja escrita, dizem os tradutores diretos do russo, difere muito do que as traduções francesas demonstravam. A literatura também passou a não seguir o roteiro: início, meio e fim, e, em muitos casos, tornou-se mágica ou “absurda”, como no caso da literatura latino-americana e Kafka.

Além disso, é preciso lembrar que a literatura comparada é fruto da modernidade. Conforme Steiner (2001, p. 154), “o julgamento estético e a exposição hermenêutica por meio da comparação

são uma constante no estudo e no debate literários”, no entanto, é com o conceito de *weltliteratur* (“literatura mundial”) de Goethe que se iniciam os estudos entre as diferentes literaturas, pois foi com esse termo que “Goethe desejou articular suas ideias e suas atitudes de sensibilidade que são as da civilidade universalizadora, da maçonaria internacional dos espíritos livres características do Iluminismo (sic). O estudo de outras línguas e de suas traduções literárias, a apreciação do seu valor intrínseco e do que se entretece na teia dos valores universais interpretando a condição humana (...)”. (Idem, p. 150)

Por outro lado, a literatura comparada também herdou os conflitos do período que a gerou. Assim como é complexo definir o que é modernidade, também o é com a literatura comparada. Há duas principais definições: a da escola francesa, que se apoia nas relações entre os autores, e a da americana, que se foca, principalmente, nos “textos”.

Retomando Remak (1994, p. 175): “A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença (...). Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.” No entanto, o próprio Remak reconhece que essa definição seria “aceitável para a maioria dos alunos de literatura comparada dos Estados Unidos, mas seria objeto de grande discussão entre um importante segmento de comparatistas que, de modo conciso, denominaremos a 'escola francesa'”. (Idem)

Portanto, a complexidade da modernidade é representada, em parte, nos dilemas da literatura comparada, exemplo da sua efemeridade. Segundo Bauman (1999, p. 16), “a história da modernidade é uma história de tensão entre a existência social e sua cultura. A existência moderna força sua cultura à oposição a si mesma. Essa desarmonia é precisamente a harmonia de que a modernidade precisa.” Para Bauman, a dicotomia “ordem e caos” é a base para se compreender a modernidade. Embora possa-se dizer que a ordem só existe para conter o caos, Bauman mostra que a existência de uma depende da outra e, no caso da modernidade, uma busca a outra, porque “a modernidade é o que é – uma obsessiva marcha adiante – não porque sempre queira mais, mas porque nunca consegue o bastante; não porque se torne mais ambiciosa e aventureira, mas porque suas aventuras são mais amargas e suas ambições frustradas.” (Idem, p. 18)

Por isso, a modernidade seria fragmentada e orgulhar-se-ia disso, pois “fragmentação é a fonte primária de sua força.” (Idem, p. 20) Por isso, “a modernidade adota facilmente uma postura

provocante, mas seu interior é desesperado.” (Compagnon, 1996, p. 15) Para Compagnon, a modernidade, num sentido de presente, anula seu passado, que pode ser compreendido como “uma sucessão de modernidades singulares”. “A modernidade é, assim, consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade.” (Idem, p. 25)

Para Compagnon, a modernidade é uma “escolha heroica” na medida em que se recusa ao “conforto ou o engodo do tempo histórico”. Ela já se contradiz com a própria essência da palavra modernidade, pois o referencial do termo se perde com a passagem do tempo, que é um outro problema para a definição desse conceito: modernidade em relação a quê? A dificuldade de definição é tamanha que se torna difícil compreender os autores que a estudam. O próprio Compagnon reconhece que: “Os autores que estudam com pertinência a modernidade são, por isso mesmo, difíceis de se ler; é o caso de Benjamin, cujas análises escorregam como areia por entre os dedos” (Idem, p. 16)

Por sua vez, Benjamin, num texto intitulado “A modernidade e os modernos”, trata, como o nome sugere, da modernidade e de seu herói, que é o foco deste trabalho. Em relação à modernidade, Benjamin (2000, p. 11) diz:

Os obstáculos que a modernidade opõe ao élan produtivo do indivíduo encontram-se em desproporção com as forças deles. É compreensível que o indivíduo fraqueje, procurando a sorte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela a vantagem heroica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas paixão heroica. É a conquista da modernidade no campo das paixões.

Não será por acaso que o suicídio é um dos destaques na obra de Dostoiévski, especialmente em *Os Demônios*, bem como na modernidade, merecendo um estudo de Durkheim sobre o tema, que mais adiante abordarei. Por agora, cabe verificar por que esse contexto era favorável ao suicídio. Como era a Rússia e o Brasil na época de Dostoiévski e Graciliano Ramos, respectivamente?

1.2. Dois exemplos de modernidade tardia

A Rússia tem uma história, uma origem complicada, já que os mongóis são, ao mesmo tempo, formadores e exterminadores do povo russo. Segundo Kochan (1962, p. 26), os mongóis “extinguíram o mundo russo que tinha Kiev por centro e fizeram profundas incursões para o norte; seu domínio impiedoso durou duzentos e cinquenta anos, até 480.” São eles os responsáveis pelo “atraso” da Rússia em relação a outros países europeus.

Um século e meio depois, os mongóis são derrotados pelos eslavos. A ameaça mongol, no entanto, persiste por anos e até hoje, século XXI, os mongóis são discriminados na Rússia, sendo considerados menos russos que os eslavos. Mas foi a partir da derrota mongol que a Rússia iniciou o período czarista, cujas personagens mais famosas são Ivan IV, o Terrível; Pedro, o Grande e Catarina II, a Grande.

Ivan III, comparado a Luís XI da França por ter criado um país centralizado, era pacífico e “preferia atingir seus objetivos por meio de calculados e ardilosos golpes diplomáticos.” (Kochan, idem, p. 31) Só usava a força em último caso e, como representante direto de Constantinopla, remodelou a Rússia.

Por outro lado, seu neto, Ivan IV o Terrível, fez exatamente o contrário e “imprimiu deliberadamente ao seu regime a forma política de monarquia absoluta.” (Keller, s/d., p. 33) Pedro, que governou de 1689 a 1725, será o responsável pela modernização da Rússia. Foi tão cruel quanto seu antecessor Ivan IV, mas queria ser moderno e, por isso, foi o responsável pela construção de São Petersburgo - a janela da Rússia para a Europa.

A construção da nova capital absorveu muitas almas russas. Para Berman (idem, p. 171): “A construção de São Petersburgo é provavelmente o exemplo mais dramático, na história mundial, de modernização draconiana concebida e imposta. Pedro I iniciou em 1703, nos pântanos onde o rio Neva (“Lama”) despeja as águas do lago Ladoga no golfo da Finlândia, rumo ao mar Báltico.” Sua construção foi planejada por “arquitetos e engenheiros, trazidos da Inglaterra, França, Holanda e Itália.” (Idem) Mas por se tratar de terreno pantanoso, a construção de São Petersburgo exigiu tremendos sacrifícios humanos. Pedro

forçou esses cativos a trabalharem sem parar, limpando terreno, drenando pântanos, dragando o rio, construindo canais e represas, fazendo aterros, cavando estacas no solo poroso e construindo a cidade a uma velocidade temerária. Os

sacrifícios humanos foram imensos: em três anos, a cidade devorou um exército de cerca de 150 mil trabalhadores - mortos ou arruinados fisicamente - e, o Estado, sem cessar, buscou outros no interior. (Berman, idem)

Essa necessidade de “domar a natureza” não era fruto isolado de uma mente insana e autoritária, mas reflexo de uma época:

A revolução renascentista dos conceitos de espaço e de tempo assentou os alicerces conceituais em muitos aspectos para o projeto do Iluminismo. (sic) Aquilo que muitos encaram hoje como a primeira grande manifestação do pensamento modernista considerava o domínio da natureza uma condição necessária da emancipação humana. Sendo o espaço um “fato” da natureza, a conquista e organização nacional do espaço se tornou parte do projeto modernizador. A diferença, desta vez, era que o espaço e o tempo tinham de ser organizados não para refletir a glória de Deus, mas para celebrar e facilitar a libertação do “Homem” como indivíduo livre e ativo, dotado de consciência e vontade.” (Harvey, 1992, p. 227)

A construção de São Petersburgo é, então, a própria representação da modernidade na Rússia, uma vez que “Petersburgo dá continuidade a uma longa tradição cultural do século XIX em um modo moderno, do século XX, que hoje em dia é mais relevante e poderoso do que nunca, em meio ao contínuo caos, à promessa e ao mistério da vida pessoal e política das ruas de nosso século.” (Berman, idem, p. 254) Petersburgo é, resumidamente falando, o próprio exemplo da modernidade, já que se insere como um “corpo estranho” na tradicional Rússia, que tenta, forçosamente, modernizar-se, europeizar-se, a exemplo do que se faz com a língua ao tornar o francês o idioma oficial da corte russa.

A obra de Pedro, o Grande, foi tão importante para a Rússia que a literatura absorve São Petersburgo como personagem.

A identificação do próprio Mandelstam⁸ com Petersburgo é tão profunda e complexa como a de Dostoiévski; ela tem a riqueza da identificação de Baudelaire com Paris, de Dickens com Londres, ou de Whitman com Nova Iorque. Só é possível aqui focalizar uns poucos pontos de identidade. O tema mandelstamiano

⁸ Escritor russo

(...) é a representação que faz o poeta do “homem comum” de Petersburgo. Procuramos traçar as metamorfoses desse personagem na literatura, em Puchkin, Gogol, Chernyshevski, Dostoiévski e Bieli, mas também na política, nas “manifestações ridículas e infantis” que tiveram início na praça Kazan em 1876 e atingiram em 1905 o palácio de Inverno. O “homem comum” de Petersburgo é sempre uma vítima. No decorrer do século XIX, porém, ele se torna, como tentei mostrar, uma vítima cada vez mais audaciosa, ativa e intransigente; quando ela cai, como é preciso, vai ao chão lutando por seus direitos. (Berman, idem, p. 257) (grifo meu)

A transformação de Petersburgo em personagem da literatura russa é assunto que abordarei adiante, juntamente com a questão do herói da modernidade. Antes, porém, cabe considerar o período de Catarina II, Alexandre e Nicolau I.

Catarina II é, como Pedro, um “déspota esclarecido”. Gostava de imaginar-se liberal, lia Voltaire e instituiu o francês como língua oficial da corte russa, mas não aprovou a “invasão” de ideias iluministas, que propiciaram a Revolução Francesa. Seu reinado é marcado pela segunda revolução dos servos, que a partir de então começa a crescer e culmina na abolição da servidão, em 1861.

Antes da abolição, porém, Alexandre, suposto assassino de Paulo, herdeiro de Pedro III, governa até 1825. Alexandre, segundo Guntner (1959, p. 166): “era uma personalidade tortuosa. Gostava de considerar-se uma espécie de representante de Cristo na terra”, embora não dispensasse o uso da força.

Depois dele, vem Nicolau I (1825/55), que herdou inúmeras rebeliões de servos. “Em 1801, um decreto tornou ilegal a venda de servos. (...) Porém, em 1855, apenas um e meio por cento da população tinha obtido a liberdade por este meio [lei].” (Kochan, idem, p. 161) A situação dos nobres não era melhor, pois, além de os servos começarem a rebelar-se contra seus senhores, matando-os, como ocorre ao pai de Dostoiévski, os nobres também estavam sofrendo com impostos altíssimos e perdas de terras, que deveriam ser destinadas aos ex-servos. E como diz Berman (idem, p. 183), “Pedro o Grande tinha assassinado e aterrorizado para abrir uma janela para a Europa, caminho para o progresso e desenvolvimento da Rússia; Nicolau e sua política estavam reprimindo e brutalizando para fechar essa janela.” Um dos casos mais famosos da tirania de Nicolau é a quase

execução de Dostoiévski, cuja encenação é sustentada até os minutos finais, marcando a vida do escritor para sempre.

Ao assumir, em 1855, Alexandre II toma algumas medidas, consideradas inevitáveis, para tentar conter as rebeliões, que se tornaram constantes. Um exemplo dessas medidas foi a abolição dos servos, em 1861. Os servos só foram libertos, porque era insustentável mantê-los sob a custódia dos nobres. Muitas rebeliões estavam acontecendo desde o período de Catarina II e as consequências eram os inúmeros assassinatos de nobres. Para evitar o pior, isto é, a queda do czarismo, Alexandre decide ceder, ainda que o mínimo possível, ou, nas palavras de Eichenbaum (1980, p. 39), “guiou-se pelo princípio de ceder o mínimo possível; o estritamente necessário para evitar uma catástrofe que se anunciava iminente. As insuficiências dessas reformas começam a se fazer sentir por volta de 1870.”

Como os problemas na Rússia atingiam tanto os nobres quanto os servos, a revolução não tardaria a acontecer, pois a situação de miséria acentuou-se de tal modo que todo o cereal produzido na Rússia era exportado, deixando o povo passar fome. Por isso, a Revolução Russa, que Dostoiévski não chegou a conhecer, tendo em vista a sua morte em 1881, foi inevitável, pois o povo estava numa situação em que não tinha mais nada a perder.

São nos momentos mais conturbados que a cultura de um país se destaca. Isso ocorreu tanto na ditadura de Nicolau I, na Rússia, quanto na ditadura de Vargas, no Brasil, que, entre as décadas de vinte e trinta, experimentou um momento de redescoberta cultural, com a Semana de Arte Moderna, os movimentos antropofágicos e a Revolução de Trinta. Nesse mesmo período, a era Vargas, o Brasil se “modernizava” e, ao mesmo tempo, sofria com a ditadura de Getúlio Vargas, que dava direitos de um lado e os tomava de outro. Graciliano é representante desse período, sendo preso político, supostamente por causa de sua obra, uma vez que nunca houve um processo formal contra o escritor.

No Brasil, recém-transformado em República, a abolição da escravidão também ocorreu a exemplo da abolição da servidão na Rússia, porque era impossível mantê-los nessa condição. No Brasil, também os escravos começavam a rebelar-se, como se pode perceber com os quilombos. Então, para evitar que os escravos, a exemplo dos servos russos, não só se livrassem da opressão, mas também invertessem as relações de poder, uma vez que eram maioria, começaram a acontecer movimentos de libertação, como a Lei do Ventre Livre e a Lei Áurea. Evidentemente, ela se

efetivou apenas no papel, pois, libertos, os escravos ficaram à merce da sorte, pois não receberam nenhum benefício.

Um outro fator que contribuiu para a abolição foi a questão mercadológica: escravo não é consumidor, pois não recebe salário. A Inglaterra, que já era capitalista e cujas relações com o Brasil ampliavam-se desde o empréstimo que nos “libertou” de Portugal, também pressionava para a libertação dos escravos e contratação de trabalhadores, cujo salário se reverteria em compras. Isso se efetivou com a imigração, que, diga-se de passagem, foi explorada tanto quanto os escravos com a diferença que, supostamente, o imigrante era “livre” para trabalhar onde quisesse, desde que pagasse o que devia ao fazendeiro que o acolheu. O problema é que o imigrante já começava essa relação devendo a passagem e a moradia e a sua dívida aumentava na medida em que consumia os produtos dos mercadinhos da fazenda em que trabalhasse. Desse modo, a dívida só aumentava e tornava-se praticamente impossível quitá-la.

Cabe ressaltar que, nessa época, o Brasil era predominantemente rural. Toda a estrutura econômico-social estava atrelada à questão agrária: produção de café, cana-de-açúcar, leite e seus derivados. A modernização do Brasil é processo tardio, que se verifica em diferentes momentos, podendo-se definir o primeiro deles como aquele retratado por Machado de Assis. É o Rio de Janeiro da metade do século XIX e a pretensão de torná-lo uma Paris tropical, cujas reformas para transformá-lo numa capital mais “arejada” incluíam até a derrubada de morros e a abertura de largas avenidas (abordarei melhor esse assunto no terceiro capítulo, ao falar do herói da modernidade).

Um outro momento de modernidade no Brasil é a era Vargas, que mais me interessa por ser o momento em que Graciliano escreveu sua obra. Outro momento digno de nota, decorrente do governo Vargas, é o início da industrialização do Brasil e a construção de Brasília da era Kubitschek, cujo estudo extrapola os objetivos deste trabalho, mas que não pode deixar de ser mencionado devido à importância que tem à questão da modernidade do Brasil.

Ainda em relação à era Vargas, é preciso ressaltar que, ao se tornar República, o governo do Brasil passa a se alternar entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, que eram os economicamente mais poderosos do país devido ao café e ao leite lá produzidos. Com a Primeira Guerra Mundial e a queda na compra do café, os estados que não eram beneficiados com a política Café-com-Leite decidiram participar efetivamente do poder, pois o Rio Grande do Sul, por exemplo, não tinha poder real de governar o país e isso desgostava os políticos daqui, já que o Rio

Grande sempre teve ambições políticas maiores. Com o apoio de outros estados que também não participavam diretamente do governo, o Rio Grande do Sul, representado pela figura de Getúlio Vargas, toma o poder através de um golpe.

Segundo Pandolfi (2007, p. 16), após as eleições e a derrota de Vargas, alguns aliados aceitaram a derrota; outros, no entanto, optaram pela revolução: “A revolução eclodiu em outubro [1930] e, no dia 3 de novembro, Vargas assumiu a chefia do Governo Provisório da nação. De imediato o Congresso Nacional e as assembleias estaduais e municipais foram fechados, os governos de estado depostos e a Constituição de 1891 revogada. Vargas passou a governar através de decretos-lei.” (Pandolfi, idem)

Acontece que Getúlio Vargas tomava medidas populistas de um lado, como os direitos dos trabalhadores, que lhe rendeu o apelido de “pai dos pobres”; e de outro, cerceava a liberdade de expressão. Conforme Pandolfi (idem, p. 19),

Na área social, o Governo Provisório também fez investimentos significativos. Ainda em novembro de 1930 foram criados o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, chamado Ministério da Revolução, e o Ministério da Educação e Saúde Pública. À exceção do salário mínimo, que será regulamentado durante o Estado Novo, entre 1931 e 1934 foi promulgada uma série de decretos e leis de proteção ao trabalhador. (...) Esse conjunto de leis e decretos culminariam, em 1943, com a Consolidação das Leis do Trabalho.

Por outro lado, o investimento na área social era associado à questão sindical. Embora não fosse obrigatória na teoria, na prática, não se dissociavam os direitos trabalhistas das questões sindicais:

A sindicalização não era obrigatória, mas, na prática, tornou-se compulsória porque apenas os membros dos sindicatos oficiais eram atingidos pelos benefícios. Ou seja, o regime atrelou o gozo dos benefícios sociais à condição de trabalhador sindicalizado. Isso significava que esses direitos eram de abrangência restrita pois só existiam para os que tivessem um contrato formal de trabalho. (Pandolfi, idem, p. 20)

No início, houve resistência de patrões e trabalhadores às medidas de Vargas, mas, aos

poucos, elas foram sendo aceitas. Medidas intervencionistas no campo econômico também foram adotadas e “à medida que as propostas intervencionistas e centralizadoras eram implementadas, crescia a insatisfação dos setores oligárquicos, inclusive de muitos 'oligarcas dissidentes', com a Revolução de 30.” (Padolfi, idem, p. 21)

Com isso, pela primeira vez no Brasil, tivemos partidos de oposição no sentido real do termo. A represália do governo foi a Lei de Segurança Nacional, de 1935, a qual previa punição aos “subversivos”. Em março de 36, é decretado o Estado de Sítio, equivalente ao Estado de Guerra, que permitia prender qualquer um, mesmo que fosse inocente, como ocorreu com Graciliano Ramos.

Curioso é notar que a década de 30 no Brasil é a década de maior intensidade acadêmica, pois é quando, pela primeira vez, passamos a olhar o Brasil de nosso próprio ponto de vista, tanto na teoria quanto na literatura. Segundo Capelato (2007, p. 111), no entanto, o interesse pelo estudo dessa época foi ampliado no período de abertura democrática, após as trevas da ditadura militar:

O Estado Novo tem sido alvo de grande interesse dos historiadores a partir de meados da década de 1980, época que coincide com a redemocratização do país. Supõe-se que a motivação para o estudo desse período esteja relacionada às tentativas de compreensão mais aprofundada do fenômeno do autoritarismo no Brasil, ignorado pelos autores que, no passado, haviam enaltecido o país "cordial" e "pacífico". (Capelato, idem)

Mas na década de 30, o estudo do Brasil ganhou outras dimensões, pois, desde que o país se transformou em República, os intelectuais brasileiros passaram a “atribuir-se o papel de guia do processo de modernização da sociedade brasileira.” (Velloso, 2007, p. 147-8) Desse modo, segundo Velloso (idem, p. 155):

Fica claro, portanto, o tipo de comportamento social que se espera ou, melhor dizendo, se exige dos intelectuais: a sua saída da torre de marfim e a conquista da atuação pública deve se dar em ressonância com o Estado. Se o Estado é que traça as diretrizes da política nacional, o intelectual deverá necessariamente circunscrever sua esfera de ação aos domínios oficiais.

É por isso que o intelectual é “eleito o intérprete da vida social”, uma vez que seria “capaz de

transmitir múltiplas manifestações sociais, trazendo-as para o seio do Estado, que irá discipliná-las e coordená-las”. (idem)

Para Velloso, o importante é perceber as relações entre o intelectual e o político, na medida em que “transparece a vinculação entre as elites intelectuais e políticas: as primeiras pensam; as segundas realizam.” (Velloso, idem, p. 157) O intelectual passa a ser visto como um veículo de comunicação entre o governo e a massa, gerando uma discussão sobre o papel do intelectual. Para incentivar essa discussão, aparecem várias figuras importantes, como a de Paul Valéry, poeta simbolista francês, cuja “figura é o grande alvo dessa discussão por defender o ponto de vista de que o rádio desfiguraria a produção intelectual. Para os ideólogos essa idéia (sic) era inteiramente falsa: enquanto os intelectuais não ocupassem esse espaço, os programas literários continuariam sendo feitos por escritores e 'beletristas de terceira ordem'.” (Velloso, idem, p. 161)

A ideia de Valéry foi criticada por muitos que a tentaram refutar por meio de várias entrevistas, com intelectuais engajados no setor radiofônico, como Roquette-Pinto, Bastos Tigre, Menotti Del Pichia, Brito Broca e outros. Segundo Velloso (idem, p. 162), “argumenta-se que a palavra falada vai ao encontro até do ouvinte indiferente, identificando-se, por isso, com a 'divina arte', capaz de atingir a todos. O rádio aparece, então, como veículo da democracia porque é capaz de 'fazer a produção intelectual retornar ao povo através da linguagem oral’”. O rádio era, na metade inicial do século XX, o que a internet representa hoje em termos de comunicação, salvando as devidas proporções. Era através do rádio que se recebiam notícias, entretenimento, uma vez que o rádio estava em quase todos os lares, sendo um legítimo instrumento de comunicação de massa.

Essa preocupação com as massas é, para Oliveira (2007, p. 325), característica do cenário mundial do século XX e “a sociedade moderna passou a ser identificada como sociedade de massas.” Conforme Oliveira, esse fenômeno também ocorreu no Brasil, mas de forma “suave”, já que “a população brasileira era, no início do século XX, basicamente rural e os primeiros adensamentos rurais que se fizeram presentes foram resultado da abolição da escravidão. No Rio de Janeiro a presença da população se fez notar com a Revolta da Vacina, em 1904.”

A preocupação de então passou a ser a modernização. Segundo Oliveira (idem), “o ponto culminante do esforço e modernização se deu na gestão do prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906. 'O Rio civiliza-se' era a frase célebre à época e condensava o esforço para iluminar as vielas escuras e esburacadas, controlar as epidemias, destruir os cortiços e remover as camadas populares

do centro da cidade.”

Os hábitos de higiene, as aglomerações de casas, ruelas sujas, as grandes massas urbanas passam a ser vistos como “barbarie” e precisavam ser eliminados para construir uma cidade civilizada, ou seja, uma “Paris Tropical”. Nesse contexto, criava-se uma dificuldade, apontada por Oliveira (idem): “como criar uma nação civilizada, sendo seu povo composto basicamente de brancos, índios, muitos negros e mestiços?” A solução foi a teoria do branqueamento, criada com a entrada de imigrantes brancos no país. Acreditava-se, assim, que dentro de três ou quatro gerações a população se tornaria cada vez mais branca, graças à miscigenação.

Como a miscigenação não deu os resultados esperados, ou seja, não estava ocorrendo o branqueamento esperado, começou-se a construir a imagem do brasileiro que existe até hoje: livre de preconceitos e que convive bem com qualquer etnia, como se pode perceber no seguinte trecho:

Ao lado da teoria do branqueamento, que só lentamente foi sendo abandonada, construiu-se também, e ganhou força sobretudo a partir da década de 1930, um imaginário sobre o Brasil que afirmava a capacidade dos brasileiros de conviverem e se adaptarem ao meio e à variedade de raças. Valorizava-se o caráter cordial do povo, ou seja, o personalismo e a proximidade que marcavam nossas relações sociais. O Brasil passa então a ser visto como uma grande nação não mais branca, e sim mestiça. (Oliveira, idem, p. 326)

Em suma, segundo Oliveira (idem), “O mito da 'democracia racial' - quer dizer, de um país sem preconceito de cor e com capacidade de assimilar o 'estrangeiro' - apresentava-se como alternativa à teoria do branqueamento e foi pensado como capaz de solucionar o impasse da constituição do povo brasileiro.” Mas não se pode esquecer de outras alternativas de “branquear” o povo brasileiro, como no caso das guerras, em que negros eram convocados a lutar pelos direitos dos brancos, muitas vezes, reduzindo a população negra, a exemplo do que ocorreu na Revolução Farroupilha ou na Guerra do Paraguai.

Além disso, a modernização não condizia com a escravidão, pois, num país moderno, não há espaço para uma estrutura arcaica. Se lembrarmos a história dos Estados Unidos, por exemplo, podemos perceber que a Guerra da Secessão sintetiza isso, pois foi uma guerra entre o moderno e o arcaico, entre a industrialização e o agrário e, como sabemos, o primeiro venceu, tornando os

Estados Unidos a potência que é hoje.

O Brasil também queria modernizar-se. A partir disso, tornou-se necessário repensar o Brasil e o brasileiro. O ideal europeu foi abandonado e começou-se a valorizar as “verdadeiras” raízes do país, cuja “autenticidade estaria preservada principalmente no mundo rural e o sertão e o sertanejo passam a ser vistos como os verdadeiros símbolos da nacionalidade.” (Oliveira, *idem*, p. 327)

É nesse contexto que ocorre a Semana de Arte Moderna de 1922. Esse movimento, em que se destacam Mário de Andrade e Oswald de Andrade, se caracterizou pela “negação” do modelo europeu, ou a sua assimilação aos pedaços, selecionados conscientemente pelos literatos, negando o caráter de cópia até então atribuído às literaturas periféricas.

Segundo o autor do manifesto antropófago, “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (Andrade, 1978, p. 293) Isso ocorreria, pois, supostamente, seríamos nós, os “atrasados”, que selecionaríamos do que nos alimentarmos. Então não seríamos “dependentes” da literatura europeia, mas o contrário.

Para exemplificar, basta pensarmos no livro de Haroldo de Campos, *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Nele, Haroldo de Campos usa o conceito de antropofagia para incluir Gregório de Mattos na historiografia literária nacional – feito negado por Antonio Candido.

Segundo Campos (1978, p. 75): “Gregório de Mattos, 'o primeiro antropófago experimental da nossa poesia', como via Augusto de Campos, contribuiu pioneiramente para que possamos pensar esse paradigma aberto, não-dogmático, não-verocêntrico.”

O curioso é que o texto de Campos é uma influência – que ele renega – do texto de Candido, *A formação da literatura brasileira* (a fonte). Isso se evidencia, primeiramente, no título do livro de Campos, que absorve o de Candido, mas, principalmente, no fato de a obra só existir para revidar a “obra capital (e, por isso mesmo, merecedora não de culto reverencial, obnubilante, mas de discussão crítica que lhe responda às instigações mais provocativas).” (Campos, 1978, p. 12)

A antropofagia é, segundo Perrone-Moisés (1990, s/p.), “o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade.” Só que não é

Oswald, mas Mário de Andrade quem, na prática, mais se aproxima desse conceito.

Mário de Andrade é um caso raro em nossa literatura, pois recusou-se a absorver qualquer vestígio da Europa e procurou conhecer o Brasil. Seu desejo de nacionalidade era tal que criou a obra *Macunaíma*, na qual apresenta um protótipo do brasileiro. Sua necessidade de representar a realidade o levou a imitar a oralidade. Graciliano Ramos, por sua vez, embora agregue vocábulos nordestinos na obra *São Bernardo*, mantém uma escrita primorosa, respeitando as regras gramaticais e representando um outro aspecto de modernidade.

Assim, para Oliveira (idem, p. 329-30),

a ideologia do Estado Novo – ao pretender juntar novo e nacional, modernização e tradição – construiu uma cultura política na qual os intelectuais tiveram um papel de destaque. Não por acaso seus intelectuais procuraram estabelecer uma relação direta entre a revolução modernista de 1922 e o Estado Novo, recuperaram a denúncia à cópia dos anos 1920, retomaram a descoberta do Brasil realizada pelos modernistas de 1922.

Como já disse, a década de 30 foi de crescimento para o Brasil, em diferentes setores. Na questão cultural, Oliveira (idem) aponta que

a partir de 1930, em várias cidades brasileiras, houve intenso crescimento cultural, com crescimento em número e qualidade de revistas, editoras, literatos e artistas plásticos. Os intelectuais aproveitaram a efervescência do momento político, tentaram contribuir para a reconstrução nacional e fizeram isso escrevendo livros nos quais apresentavam diagnósticos e projetos para “salvar” o Brasil.

Esse fenômeno pode ser observado na crescente produção intelectual daquele momento. Um exemplo disso é Sérgio Buarque de Holanda, que escreve e publica o seu *Raízes do Brasil*⁹, em 1936. No livro, Sérgio Buarque trabalha com a questão da identidade nacional, com nossas raízes e aponta comportamentos até hoje visíveis no brasileiro.

⁹ A ideia de associar *Raízes do Brasil* a *São Bernardo* não é minha, ela aparece em *As raízes de Paulo Honório: uma leitura de São Bernardo a partir de Raízes do Brasil*, de Alexandre Lobo.

Resumidamente, Holanda coloca que somos fruto de uma colonização que visava ao lucro fácil, sem esforço, sem trabalho, considerado desonroso para nobres. Em suas palavras, “a falta de coesão em nossa vida social não representa, assim, um fenômeno moderno.” (Holanda, 1995, p. 33)

Para Holanda, a diferença dos portugueses com outros colonizadores é que os primeiros não desejavam empreender, “o que o português vinha buscar era, sem dúvida, a riqueza, mas riqueza que custa ousadia, não riqueza que custa trabalho”. (Holanda, *idem*, p. 49)

Esse hábito de “infidelidade e falta de exatidão nos negócios”, segundo Holanda (*idem*, p. 135), não tem relação com o capitalismo, mas com a ganância. “A simples ganância, o amor às riquezas acumuladas às custas de outrem, principalmente de estranhos, pertence, em verdade, a todas as épocas e não caracteriza a mentalidade capitalista se desacompanhada de certas virtudes econômicas que tendam a contribuir decisivamente para a racionalização dos negócios.” (*idem*)

Essa característica de “lucrar” custe o que custar foi, conforme Holanda, indevidamente repassada para a construção do Estado, cujos limites se confundem equivocadamente com os da família. “O Estado não é ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição.” (Holanda, *idem*, p. 141)

Holanda desenvolve o conceito do homem cordial, que pouco tem a ver com a cordialidade no sentido literal da palavra. Para Holanda, o homem cordial é o indivíduo que se relaciona com os outros por interesse. A relação da cordialidade se estabelece através da troca de favores. Isso é tão antigo e tão enraizado na estrutura do Brasil, que a expressão que Luís da Silva, em *Angústia*, usa é que precisou “cavar” sua colocação, implorando favores – num típico exemplo de “cordialidade”, no sentido que Holanda definiu.

A cordialidade é a troca de favores. O homem cordial é um egoísta, que é amigável para conseguir o que deseja e nada tem a ver com a ideia que se criou de um brasileiro desprendido de interesses, cordial pela amizade desinteressada. Essa ideia do brasileiro que ajuda por ser bom, cordial, é um equívoco, uma construção a exemplo da que se criou sobre a nossa convivência pacífica com diferentes etnias. É evidente, no entanto, que essas relações se dão pelo “coração” e não pela razão. O favorecimento ocorre devido a relações pessoais, afetivas portanto, mas nunca

desinteressadas.

Contudo, não se pode dizer que nenhuma mudança ocorreu de lá para cá. A própria Revolução de 30 trouxe, pelo menos no modo de organização da vida dos brasileiros, algumas mudanças, que podem ser traduzidas pela urbanização acelerada e desmedida:

Para muitos, a Revolução de 1930 é um “divisor de águas” na medida [em] que dá “fim” ao domínio do Brasil rural, permitindo o ingresso do urbano no cenário das articulações da nação; faz transitar o arcaico para o moderno; determina a passagem do modelo agrário-exportador para o industrial; articula a substituição do regionalismo para o centralismo - agora é o Brasil atado ao centro, com o nacionalismo fortalecido que vai dominar. (Barroso, 1999, p. 62)

A consequência dessa modernização descontrolada e sem planejamento foi o surgimento de uma nova categoria social. Essa categoria numerosa vai amontoar-se na cidade, fazendo com que os aglomerados urbanos cresçam, o comércio e a indústria se ampliem, “especialmente com a chegada e atuação dos lavradores imigrantes de origem estrangeira. Surgem então novos segmentos sociais, forjando as 'classes médias' urbanas. Com o avanço da industrialização, o proletariado cresce, mas trabalha em condições muito precárias.” (Idem)

É justamente esse novo segmento social que interessa à análise das obras escolhidas, pois é esse representante das “classes médias urbanas”, como disse Barroso, que representa o herói da modernidade e que pretendo analisar neste trabalho.

2. Outros aspectos da modernidade

É praticamente impossível não mencionar alguns aspectos relevantes, atrelados à modernidade, como é o caso do sistema capitalista, que tem como uma de suas consequências o aumento do número de suicídios na medida em que propicia um fértil terreno para esse ato, que pode ser visto tanto como uma questão individual quanto social, conforme Durkheim. A partir do final do século XIX e o início do século XX, o assunto ganhou tamanha importância que o sociólogo Émile Durkheim escreveu um livro, *O Suicídio* (1897), abordando o tema. Cabe ressaltar que o suicídio aparece nas obras escolhidas, *Os Demônios* e *São Bernardo*, sendo que, na primeira, o tema é amplamente debatido por Dostoiévski através do personagem Kirílov.

2.1. O suicídio

O suicídio é, numa primeira formulação de Durkheim (2008, p. 13), “toda a morte que resulta mediata ou imediatamente de um ato positivo ou negativo realizado pela própria vítima.” Mais adiante, Durkheim amplia esse conceito para “todo o caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato positivo ou negativo praticado pela própria vítima, ato que a vítima sabia dever produzir esse resultado.” (Durkheim, *idem*, p. 15)

Durkheim também explica por que o suicídio seria de interesse da Sociologia, uma vez que, por se tratar de um ato individual, é, normalmente, estudado pela Psicologia. Para Durkheim, o assunto interessa à Sociologia, pois:

(...) se em vez de enxergá-los apenas como acontecimentos particulares, isolados uns dos outros, considerarmos o conjunto dos suicídios cometidos em uma determinada sociedade durante uma dada unidade de tempo, constataremos que o total assim obtido não será uma simples soma de unidades independentes, uma coleção de elementos, mas constituirá por si um fato novo e sui generis, que possui

a sua unidade e a sua individualidade, por conseguinte a sua natureza própria, e que, além disso, tal natureza é eminentemente social. (Durkheim, idem, p. 17)

Com isso, Durkheim trata o assunto como um problema social e comprova sua teoria através de inúmeras tabelas, gráficos, característicos de sua época. Entre esses gráficos, só para citar um exemplo, há um que demonstra que pessoas com filhos, não importa o sexo nem se são casadas ou viúvas, se matam mais que as sem filhos – índice, muitas vezes, superior ao dobro dos suicídios de quem não tem filhos¹⁰. Independente desse fato, Durkheim estabelece quatro tipos de suicídio, resumidos assim:

1. *suicídio maníaco*: em que “o doente se mata para escapar a um perigo ou a uma vergonha imaginária, ou para obedecer a uma misteriosa ordem recebida do ato, etc.” (p. 36);
2. *suicídio melancólico*: no qual há uma depressão tão profunda que “o doente já não consiga apreciar de maneira sadia as relações que com ele têm as pessoas e as coisas que o cercam. Nenhum prazer o interessa; enxerga tudo de maneira sombria.” (p. 37);
3. *suicídio obsessivo*: o doente “se torna obcecado pelo desejo de se matar, embora tenha perfeita consciência da não existência de um motivo racional para fazê-lo.” (p. 38);
4. *suicídio impulsivo ou automático*: não tem motivo para acontecer, “mas, em vez de ser produzido por uma idéia (sic) fixa que atormenta o espírito durante um período de tempo mais ou menos longo, e que de forma paulatina vai dominando cada vez mais, ele resulta de um impulso instantâneo e imediatamente irresistível. Em um abrir e fechar de olhos, a idéia (sic) já aparece desenvolvida no espírito do indivíduo, e suscita o ato ou pelo menos um começo de execução do ato.” (p. 39)

Segundo Durkheim (idem, p. 40), “todos os suicídios vesânicos¹¹ ou são desprovidos de motivo aparente ou sua determinação provém de motivos puramente imaginários.” Além disso, ele alerta que o suicídio só pode ser encarado como tal se houver a vontade deliberada de se matar, pois se, ao contrário, a morte for provocada por descuido, ainda que o sujeito cause a própria morte, tal fato não pode ser considerado como suicídio¹². Por isso, normalmente o suicídio está ligado à

¹⁰ Ver Durkheim, op. cit.

¹¹ Relacionados à loucura, vesânia.

¹² Ver Durkheim, op. cit., p. 16.

alienação, mas, conforme o próprio Durkheim (idem, p. 41), “há um grande número de suicídios que não são vesânicos.”

Uma das explicações possíveis para essa constatação seria o uso de drogas como o álcool, mas isso também não se comprovou, uma vez que “não existe um estado psicopático que mantenha com o suicídio uma relação regular e incontestável. Não é porque uma sociedade tem um número maior ou menor de neuropatas¹³ ou de alcoólicos que ela terá mais ou menos suicidas.” (Durkheim, idem, p. 62)

Na verdade, Durkheim vai se cercando de dados que lhe permitem afirmar que o suicídio é prioritariamente um ato social e não individual, como se costuma acreditar. Na mesma linha, teremos Dostoiévski em *Os Demônios*, em que a personagem Kirílov filosofa sobre o assunto em diversas passagens da obra.

Curioso é que Dostoiévski parecia alarmado, pelo menos conforme o tradutor de *Os Demônios*, Paulo Bezerra, com o crescente número de suicídios na Rússia, tanto que incluiu o tema em seu romance, mas, conforme Durkheim (idem, p. 60), o número de suicídios na Rússia, pelo menos os associados ao álcool, durante esse período, foi muito inferior ao de outros países:

Na França, em 1873, consumiam-se em média apenas 2,84 litros de álcool por habitante; na Bélgica esse número já avança para 8,56 litros em 1870, na Inglaterra, a 9,07 litros (1870-71), na Holanda, a 4 litros (1870), na Suécia, a 10,34 litros (1870), na Rússia, a 10,69 litros (1866) e em São Petersburgo, a até 20 litros (1855). No entanto, se nos períodos correspondentes a França contava 150 suicídios por milhão de habitantes, a Bélgica contava meros 68, a Inglaterra, 70, a Suécia, 85, e a Rússia, muito poucos. Mesmo em São Petersburgo, de 1864 a 1868, a taxa média anual foi de apenas 68,8. (Idem)

É evidente que na comparação com outros países a Rússia não apresenta um quadro tão alarmante em relação ao suicídio, mas certamente não é uma perspectiva otimista, especialmente para um país religioso, saber que parte da população infringe a lei de Deus e decide quando morrer. Esse é o ponto que Dostoiévski defende em *Os Demônios*: quando o indivíduo toma as rédeas de sua vida e decide quando ela acaba, ele se torna um deus, pois decide algo que seria única e

¹³ Termo atualmente substituído por neurótico, conforme nota do tradutor de *O suicídio*, p. 43.

exclusivamente uma tarefa divina.

A questão vai além quando se pensa que no século XIX, como os dados de Durkheim mostram, houve um notável índice de suicídios, que segundo o próprio Durkheim tem relação, acima de tudo, com a questão social. Por isso, é impossível dissociar o suicídio da modernidade, na medida em que uma das consequências da modernidade para o indivíduo é a incerteza de um futuro próximo e de como ele será, uma vez que nossos valores se modificam com velocidade e somos obrigados a nos adaptar constantemente às novas mudanças. Essa constante atualização é desgastante e, com a ausência de religiosidade, substituída pela ciência, o ser humano passou a viver um conflito: em que acreditar?

Isso propicia o surgimento do sistema capitalista e o valor do capital torna-se superior ao valor do homem. Por isso, é necessário entrar nessa questão que, segundo Jameson, é sinônimo de modernidade. Sem me aprofundar muito na questão, demasiadamente complexa para ser resumida, pontuarei alguns aspectos para ajudar a compreender a relação modernidade-capitalismo.

2.2. O capitalismo

Resumindo, o capitalismo, segundo Marx, é o sistema econômico que visa ao acúmulo de capital. “A riqueza das sociedades em que domina o modo de produção capitalista aparece como uma 'imensa coleção de mercadorias', e a mercadoria individual como sua forma elementar.” (Marx, 1985, p. 45) A mercadoria é uma coisa, um objeto, que satisfaz as necessidades humanas, independente da natureza dessas necessidades. Então, dependendo do valor de uso dessa mercadoria, teremos seu valor de troca. “Os valores de uso constituem material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta. Na forma de sociedade a ser por nós examinada, eles constituem, ao mesmo tempo, os portadores materiais do – valor de troca.” (Marx, idem, p. 46)

O valor de troca muda constantemente, de acordo com a necessidade. Para exemplificar, Marx usa um casaco e uma quantidade de linho. Embora ambos tenham sido transformados pelo trabalho, o casaco é mais “valioso”, pois seu valor de uso é maior, ou seja, houve maior tempo de trabalho para transformá-lo em casaco.

Então, linho e casaco têm valor de uso, mas, no valor de troca, o casaco vale mais. Marx também nos mostra alguns produtos que têm um grande valor de uso – como o ar – mas que não tem valor de troca. O valor de troca é o que atribui o verdadeiro valor de uma mercadoria e está associado ao tempo despendido para produzi-lo.

Desse modo, o valor do trabalho passa a ser medido através da produtividade. Marx salienta que não se trata de ritmo de trabalho – um preguiçoso não recebe mais que um trabalhador ágil. A medida da produtividade é alcançada com a média de trabalho necessário para fazer a mercadoria com qualidade.

A partir desse novo tipo de relação de trabalho, passamos a ter um novo tipo de trabalhador. Por isso, o capitalista compra o trabalho com o que se designou “salário”, ou seja, “a soma em dinheiro que o capitalista paga por determinado tempo de trabalho ou pela prestação de determinado trabalho.” (Marx, s/d., p. 7)

Assim, a força de trabalho equivale a uma mercadoria e pode ser trocada como tal por dinheiro, mas “o capitalista não paga o salário com o dinheiro que vai receber (...), mas com dinheiro que já tinha de reserva.” (Marx, idem) Com isso, ele produz com matéria-prima e trabalho que já lhe pertencem, portanto “o salário é a parte da mercadoria já existente, com que o capitalista compra para si uma determinada quantidade de força de trabalho produtiva.” (Marx, idem)

Mas há um outro elemento que movimenta o sistema capitalista: a concorrência. Quando se pode oferecer o mesmo produto com a mesma qualidade por um preço inferior, o preço desse produto tende a diminuir. De igual modo, quando há grande procura por um determinado produto, o preço dele aumenta significativamente, no que popularmente se conhece como “lei da oferta e procura”. Ocorre, no entanto, que essa lei não se restringe às mercadorias; o mesmo pode acontecer ao trabalhador. Se existem muitas pessoas capacitadas para exercer um trabalho, o capitalista pode escolher seu empregado e até o salário que está disposto a pagar, indiferente da qualificação do empregado ou do grau de dificuldade do trabalho.

O salário passa a ser decidido pela concorrência entre os trabalhadores. Quanto maior a oferta de trabalhadores menos o empregador precisa pagar para que executem aquela tarefa. Essa situação torna-se ainda pior quando se pensa num comentário muito famoso do sociólogo e ex-presidente do

Brasil, Fernando Henrique Cardoso, que usou o termo “inempregáveis¹⁴”, para aqueles que não têm qualificações para obter um emprego, mas servem para baixar os salários, através de índices de desemprego.

Como o capitalismo visa ao lucro “custe o que custar”, é um sistema autodestrutivo. Precisa de pessoas com capacidade de compra, mas para “economizar” oferece salários miseráveis aos trabalhadores e, muitas vezes, reduz o número de trabalhadores, substituídos por máquinas ou mesmo com o acúmulo de tarefas, reduzindo seu público consumidor. Desse modo, o capitalismo vive constantemente em crise, como vimos recentemente nos Estados Unidos, verdadeiro exemplo de país capitalista, cuja instabilidade econômica quase pôs à falência os outros países do mundo.

Além disso, como já disse anteriormente, quando a burguesia assumiu o poder econômico e mudou as relações humanas, transformando-as em mercadorias, a sociedade se corrompeu ainda mais. Isso aconteceu porque o indivíduo passou a ser apenas mais um em meio a uma multidão.

Sem fé, descrente da ciência que prometeu respostas a todas as questões, mas evidentemente não cumpriu sua promessa impossível, o homem tornou-se mais suscetível a cometer o suicídio. Segundo Dostoiévski, sob o abrigo de seus narradores, um homem sem Deus é capaz de tudo. Por isso, Dostoiévski, muitas vezes, criticou o socialismo, sistema oposto ao capitalismo e apontado por Marx como solução de nossos problemas. Como o socialismo não prevê espaço para a religião, pois também faz parte do mesmo período “cientificista”, para Dostoiévski, esse sistema não poderia dar certo (e de fato não deu, pelo menos na Rússia).

Para se entender um pouco as diferenças entre capitalismo e socialismo, é preciso definir o que seria o socialismo. Também resumidamente, cabe destacar que o socialismo é o sistema em que o governo gerencia todos os bens da sociedade e distribui os benefícios conforme a necessidade do indivíduo. Ninguém passa fome, mas ninguém pilotará uma Ferrari. Segundo Marx, o socialismo não é uma utopia, pois as sociedades primitivas viviam desse modo e somente assim conseguiam sobreviver, uma vez que só com ajuda um do outro conseguiam superar as dificuldades e garantir a sobrevivência. O problema é que quem tem capital acumulado não quer distribuí-lo, pelo contrário, faz de tudo para mantê-lo e ampliá-lo.

Só para exemplificar a selvageria do capitalismo, basta vermos um exemplo de Hobsbawm de

¹⁴ Neologismo criado por Fernando Henrique Cardoso quando ainda era Presidente do Brasil.

como as cifras de riqueza vão mudando com o tempo:

(...) Mesmo bilionários com Andrew Carnegie e John D. Rockefeller, que eram extremamente ricos, não o seriam pelos padrões atuais. Caberia lembrar aqui um famoso comentário de Rockefeller por ocasião da morte de J. P. Morgan, (...). Ao morrer, ele deixou 80 milhões de dólares, que na década de 1920 era uma bela soma de dinheiro. No entanto, ao saber disso, Rockefeller comentou: “E nós sempre pensávamos que ele fosse rico!” (Hobsbawm, 2009, p. 88)

Essas riquezas nem de longe se aproximam a de figuras como Bill Gates e outros ricos de nosso tempo. Acontece que para acumular tamanha fortuna é preciso que muitas pessoas sejam exploradas. Um dado que comprova isso é o fato de que menos de quatrocentas pessoas no mundo detêm a maior parte de nossas riquezas¹⁵, enquanto que o restante disputa diariamente as migalhas que sobram. Ainda hoje se veem comunidades sem as necessidades básicas de subsistência, como no Haiti ou em Ruanda, e os ricos países que os colonizaram não ajudam a minorar os problemas que, muitas vezes, foram gerados por causa da colonização.

Todos esses fatores agravam as condições sociais e psicológicas do indivíduo, que se vê sem alternativas diante de seu destino. A Revolução Francesa prometia igualdade, fraternidade e liberdade, mas apenas para os burgueses, que estavam cansados de serem explorados pelos nobres. Hoje, o único “lucro” do povo com essa revolução é a possibilidade, quase inexistente, de mudança no extrato social. A promessa de enriquecer, que mantém o capitalismo, apesar de suas inúmeras injustiças, é o que restou dos princípios daquela revolução. Antes, lutávamos por direitos; hoje, por emprego; e amanhã, lutaremos apenas por comida, pois, sem ela, é impossível sobreviver.

Diante dessas transformações sociais, que modificam as relações entre as pessoas, tornando-as mercadorias, na medida em que se atribui um valor de troca para seu trabalho, surge um novo tipo de indivíduo. Ele não pertence à classe alta (nobre ou aristocrática) nem à classe miserável (servos). Esse indivíduo figura no “meio-termo”, ou seja, não faz parte da tradicional divisão antagônica de classes, no sentido que Marx coloca. Esse novo elemento da sociedade é aquele que, sem ter “origem”, tem acesso ao conhecimento e alcança uma certa ascensão social. Na Rússia e no Brasil, esse indivíduo ficcional normalmente ocupa cargos públicos e, algumas vezes, serve-se dele em benefício próprio.

¹⁵ Ver Bauman, *A globalização da política*.

Um exemplo disso é o que ocorre com a personagem de *O Capote*¹⁶, Akaki Akakiévitch. Como seu antigo casaco se desfazia, impedindo novos remendos, Akaki passa por sacrifícios inimagináveis para a obtenção de um novo casaco: priva-se de chá para guardar a quantia necessária à compra do novo casaco, extremamente importante no inverno russo. Após conseguir o casaco, fruto de tantos sacrifícios, é roubado na noite em que o estreou. Desesperado com o roubo, procura ajuda numa jurisdição, onde é humilhado para satisfazer um capricho do “agressor”: o de mostrar-se para um amigo.

Akaki Akakiévitch procurou por este personagem num momento muito inadequado – ao menos para ele, pois o tal grande personagem não poderia sonhar com situação mais propícia à ostentação de sua importância. Fechado em seu gabinete de diretor, ele conversava em excelente estado de humor com um amigo e camarada de infância com o qual havia perdido o contato havia muitos anos. Avisado de que um certo Bachmatchkin pedia para falar com ele, perguntou num tom brusco:

“De que se trata?”

- Um funcionário, responderam.

- Pois bem, que espere! Estou ocupado” (Gógol, 2000, p. 39-40)

Essa nova figura, tão bem captada por Gógol e a qual encontraremos tanto nas obras de Dostoiévski quanto de Graciliano Ramos, é o mais novo representante da sociedade moderna, ou o herói da modernidade como Berman chamou. Nessa figura, temos, ao mesmo tempo, um desejo de grandeza misturado a um sentimento de inferioridade, dependendo de com que ele se defronta.

2.3. A religião

Pondé, em livro chamado *Crítica e profecia. A filosofia da religião em Dostoiévski*, levanta um questionamento acerca da sociedade moderna através da análise das obras de Dostoiévski. Para Pondé (2003, p. 15): “a reflexão que faço sobre a obra de Dostoiévski parte daí. O problema central da liberdade incriada do Homem é a raiz teológica dessa questão. Essa liberdade degenera em

¹⁶ Obra-prima de Gógol, grande influência de Dostoiévski. A primeira redação de *O Capote* aconteceu em 1840 e é considerado por muitos, como Sartre, o conto fundador da literatura moderna russa.

niilismo.” Não é por acaso que Nietzsche foi admirador de Dostoiévski, cuja obra *Os Demônios* é apontada como influência para a escrita de *Assim falava Zaratustra*¹⁷.

No livro, Pondé argumenta que

Em suma, depois da aposta humanista moderna, o problema do relativismo apresenta alguns agravantes, principalmente porque essa aposta implica um movimento de redenção – ainda que disfarçado em linguagem pós-metafísica – centrado na suposta consistência da natureza humana racional ou naquilo a que chamo, e de certa forma também Berdiaev, falsa suficiência humana. A própria idéia (sic) de “reconstrução” do mundo e da sociedade deflagrada pela modernidade é figura dessa (inconsistente, na minha opinião e, penso, na de Dostoiévski) aposta humanista-naturalista. (Pondé, idem)

É justamente essa característica que torna as obras de Dostoiévski tão importantes para o estudo da modernidade, uma vez que é impossível dissociar suas obras da questão da religiosidade, ou, traduzindo, os estragos que a ausência de Deus acarretaria para a vida humana, segundo o escritor russo.

Com isso, a obra de Pondé nos interessa sobremaneira, pois trata de Dostoiévski e, principalmente, entra nos meandros da religiosidade do escritor. Segundo Pondé (idem, p. 44):

Dostoiévski não pode ser considerado um pessimista, “porém seu otimismo é absolutamente religioso: só se transforma em pessimista se o tomarmos como autor de dramas meramente naturais. Nessa condição de homem sem Deus, ele pode ser considerado pessimista. Seu otimismo (...) aparece de forma clara no final de Crime e Castigo, naquilo a que os ortodoxos chamam metanóia (sic), um conceito grego para explicar a idéia (sic) de transformação do indivíduo a partir de contínuas visitas que Deus faz à sua alma.

Sintetizando, nas obras de Dostoiévski, encontraremos um indivíduo que, sem Deus, está perdido a ponto de cometer atrocidades, mas que pode ser resgatado pela religiosidade. Por isso, segundo Pondé (idem, p. 58), “no que diz respeito à crítica do autor ao ateísmo ou niilismo, sua obra mais importante é *Os Demônios*, que aparece como *Os Possessos* em algumas traduções.” Essa

¹⁷ Ver a apresentação de Paulo Bezerra, em *Os Demônios*, 2004.

obra foi especialmente projetada para “refletir” sobre os acontecimentos da Rússia da época, em especial o assassinato de um jovem estudante por colegas de uma organização clandestina.

Os Demônios também é parte da grande obra que Dostoiévski pretendia escrever, *A Vida de um Grande Pecador*. Por se tratar de uma obra “engajada”, torna-se necessário se aprofundar, mesmo que brevemente, na questão religiosa, especialmente no cristianismo ortodoxo. Uma das questões apontadas por Pondé, que merece destaque, é a seguinte: “Em se tratando de mística ortodoxa, é muito clara a idéia (sic) de que a redenção se dá imediatamente: o indivíduo que vê Deus e com Ele mantém contato já está sendo redimido nesse momento (hierofânico).” (Pondé, idem, p. 66)

Para o ortodoxo, a experiência com Deus não pode ser descrita, não cabe na linguagem e qualquer um que tente limitá-la à linguagem perderá o ser humano e se aproximará de satanás. Por isso, por exemplo, Míchkin, de *O Idiota*, não pode ser “compreendido”: sua ingenuidade e sua incapacidade de se expressar, que é uma característica ortodoxa, é entendida como idiotia.

A descrença de Dostoiévski está atrelada ao ateísmo, que tornaria o homem morto em vida, pois, segundo Pondé (idem, p. 83), “Dostoiévski afirma que os ateus não percebem que a morte não é a principal forma de decomposição, pois esta já aconteceu em vida. E o ateísmo nada mais é do que a aposta na decomposição do indivíduo vivo. Daí sua concepção do ateísmo como a maior tragédia existente no mundo. O niilismo é seu nome conceitual.”

Para Dostoiévski, apenas o amor, dentro da natureza, é possível¹⁸. É por isso que Sônia resgata Raskolnikov através do amor. Por outro lado,

em Os Demônios, faz uma brilhante análise das raízes da Revolução Russa; é por causa desse texto, aliás, que passam a acusá-lo de reacionário, pois aí ele faz uma análise da atuação dos primeiros grupos revolucionários para chegar à equação: revolução igual a niilismo. Para ele, toda a atitude racional que quer tomar a história do ser humano nas mãos está condenada a desaguar no relativismo e, finalmente, na tragédia do niilismo absoluto, a total falta de valores e critérios.
(Pondé, idem, p. 101)

¹⁸ Ver Pondé, op. cit., p. 110.

É justamente essa “falta de valores e critérios” que caracteriza o herói da modernidade, que, para Dostoiévski, está desse modo pois tem medo de sua liberdade. “Na realidade, tanto para a mística ortodoxa quanto para Dostoiévski, o grande problema do ser humano é que ele é radicalmente livre, mas tem pavor dessa liberdade essencial e, por conta desse pavor, cria a sociedade como uma forma de garantir que ele não seja livre, uma sociedade que já nasce para o mal, como um “remédio” para a liberdade sobrenatural do homem.” (Pondé, idem, p. 114)

Isso fica claro em obras como *Os Demônios*, em que a sociedade está corrompida pelo mal. É a necessidade de se conceituar o indivíduo, de enquadrá-lo em modelos, que o perde. “É por isso que Evdokimov considera Dostoiévski brilhante quando mostra seus personagens em constante decomposição, indivíduos que vão paulatinamente perdendo a capacidade do sobrenatural e morrem em vida, à medida que buscam a objetivação conceitual de si mesmos.” (Pondé, idem, p. 105)

No entanto, se é possível resgatar os indivíduos e devolver sua liberdade através de Deus, para quem é ateu essa perspectiva desaparece. Esse é o caso das personagens de Graciliano Ramos. Num contraponto inicial, que mais tarde aprofundarei, temos, em *Os Demônios*, dois protagonistas: Piotr Verkhovenski e Stavróguin. Stavróguin é um legítimo demônio, ao lado de Piotr, mas com uma diferença: ele oscila entre o bem e o mal e, ao final da narrativa, enforca-se em seu quarto, pois não suporta mais a sua vida, manchada de crimes. Ele é vencido pela culpa de seus pecados.

Por sua vez, em *São Bernardo*, temos duas personagens centrais, mas antagônicas: Paulo Honório e Madalena, que se casam. Com um casamento completamente infeliz, Madalena vai literalmente se decompondo em vida até dar cabo dela com uma dose de veneno.

Nas duas obras, há suicídio. Em *Os Demônios*, por exemplo, o suicídio de Stavróguin não é o único nem o mais horrível dos ali descritos. O suicídio de uma menina de uns onze anos, deflorada por Stavróguin, é uma das cenas mais fortes da literatura mundial, a ponto de ser originalmente cortada da obra. No entanto, há também o suicida Kirílov, que teoriza o tempo todo sobre o suicídio e, por conta disso, aceita assumir os crimes da organização de Piotr. Sua morte também é trágica, numa legítima dança pela vida.

O que esses personagens têm em comum é justamente o fato de estarem mortos antes mesmo de tirarem suas vidas, ou como disse Pondé, estão se decompondo em vida. Essa decomposição vem da ausência de fé, da expectativa frustrada de que a ciência daria conta de tudo.

Isso é fruto da modernidade.

Uma outra obra importante, e leitura recorrente de Dostoiévski, é *Vida de Jesus*, de Ernest Renan. Esta obra, ao lado da Bíblia, foi uma das principais leituras de Dostoiévski, segundo a biografia do escritor, contada pelo estudioso francês Dominique Arban. Em *Vida de Jesus*, temos a história de Jesus, narrada por um filósofo e historiador. Escrita em 1863, em meio ao caos da modernidade, relata de forma “científica” a trajetória de um homem que mudou a história do mundo. Por isso, Renan recebeu inúmeras críticas: “As numerosas críticas que ele [o livro] suscitou facilitaram, de certo modo, a tarefa [de corrigi-lo]. Li todas as que continham algo sério. Creio poder afirmar, em sã consciência, que de forma alguma o ultraje e a calúnia infiltrados nelas me impediram de aproveitar as boas observações que essas críticas pudessem conter. Pesei e verifiquei tudo.” (Renan, 2004, p. 17)

Neste livro, Renan (idem, p. 87) afirma que “o acontecimento mais importante da história do mundo foi a revolução que permitiu às camadas mais privilegiadas da humanidade passarem de antigas religiões, reunidas sob o vago nome de 'paganismo' para uma religião fundamentada na unidade divina, na trindade e na encarnação do filho de Deus.” Essa transformação está associada à origem da religiosidade do homem, que teria acontecido, supostamente, quando o homem se diferenciou do animal através da escrita, “ou seja, ele percebeu que na natureza havia algo além da realidade e, em si mesmo, algo que estava além da morte.” (Renan, idem) No entanto, segundo Renan, o caráter supersticioso das religiões foi o grande erro, pois anulava a liberdade do indivíduo.

Para Renan, a religião se fortaleceu com a lenda de Jesus. “Jesus volta à Galiléia (sic) com sua fé no judaísmo completamente perdida e em pleno ardor revolucionário. Suas idéias (sic) agora são expressas com nitidez. Os inocentes aforismos anteriores, as belas pregações morais de seu segundo período, atingem uma política decidida.” (Renan, idem, p. 255) Além disso, a ideia de que Jesus é filho de Deus ou o próprio Messias não era compartilhada por Jesus:

Que jamais Jesus tenha pensado em se fazer passar por uma encarnação do próprio Deus, é uma coisa que não se pode duvidar. Tal idéia (sic) era profundamente estranha ao espírito do Judaísmo (sic); não há nenhum vestígio dela nos Evangelhos sinóticos¹⁹, só encontramos indicada nas partes do quarto Evangelho que menos podem ser aceitas como um eco do pensamento de Jesus. Às

¹⁹ Sinóticos significa resumidos, sintéticos.

vezes parece que Jesus toma precauções para repelir tal doutrina. A acusação de passar por Deus, ou igual a Deus, é apresentada, mesmo no quarto Evangelho, como uma calúnia dos judeus. Nesse último Evangelho, Jesus se declara menor que seu Pai. Em outro lugar, confessa que o Pai não lhe revelou tudo. Ele se toma por um homem além do comum, mas separado de Deus por uma distância infinita. Ele é filho de Deus; mas todos os homens o são ou podem tornar-se em diferentes níveis. (Renan, idem, p. 260)

Para Renan, Jesus intitula-se “Filho de Deus” como um título equivalente a “Filho do Homem”, que “exprimira sua qualidade de juiz; o de Filho de Deus, sua participação nos desígnios supremos e o seu poder. Esse poder não tem limites. Seu Pai lhe deu todo o poder. Ele tem o direito de modificar até o sabá²⁰. Ninguém conhece o Pai, a não ser por meio dele. O Pai lhe transmitiu o direito de julgar. A natureza lhe obedece; mas ele também obedece a quem quer que creia e ore; a fé tudo pode.” (Renan, idem, p. 261-2)

É justamente esse homem de Deus que emprega dois recursos para provar seu contato divino: os milagres e as profecias. “Jesus e principalmente seus discípulos empregaram esses dois procedimentos de demonstração com uma perfeita boa-fé. Havia muito tempo que Jesus estava convencido de que os profetas haviam escrito especialmente para ele.” (Renan, idem, p. 269) As consequências dessas atitudes são que Jesus vai ser morto como um ladrão comum, através da crucificação.

Segundo Renan (idem, p. 379-380),

esse suplício não era judaico na origem. Se a condenação de Jesus tivesse sido puramente mosaica, teriam-no submetido ao apedrejamento. A cruz era um suplício romano, reservado aos escravos e nos casos em que quisesse acrescentar à morte a agravação da ignomínia. Aplicando-a a Jesus, tratavam-no como aos ladrões de beira de estrada, salteadores, bandidos, ou a esses inimigos de baixo escalão aos quais os romanos não concediam a honra da morte pela espada. Era o quimérico “rei dos judeus”, não o dogmatismo heterodoxo que se punia. Em razão da mesma idéia (sic), a execução deveria ficar a cargo dos romanos.

A morte pelo suplício da cruz era atroz, pois podia-se viver de três a quatro dias nesse estado. Jesus

²⁰ Descanso religioso para os judeus.

teve sorte e morreu três horas depois de crucificado, mas sua morte não acabou com sua lenda, ao contrário. Com a morte de Jesus, aparece o seu derradeiro milagre: a reencarnação. Após três dias, Jesus ressuscita e consagra-se como Filho de Deus.

Outro dado interessante levantado por Renan é o de que Jesus “nunca estendeu sua ação para além do judaísmo. (...) Os países gregos e romanos não ouviram falar dele. Seu nome só figura entre autores profanos, cem anos mais tarde e, mesmo assim, de maneira indireta, a respeito de movimentos sediciosos provocados por sua doutrina ou das perseguições que seus seguidores sofreram. No próprio seio do judaísmo, Jesus não impressionou por muito tempo.” Sua doutrina era tão espontânea e pouco dogmática que não se preocupou em registrá-la, sendo escrita por seus seguidores a partir de lembranças.

Justamente por não ser dogmático, Jesus foi inovador e criou o que Renan chamou de “religião definitiva” (p. 403). Segundo Renan (idem, p. 403-4),

“cristianismo” tornou-se sinônimo de “religião”. Tudo o que fizer fora dessa grande e boa tradição cristã será estéril. Jesus fundou a religião na humanidade, como Sócrates nela fundou a filosofia, como nela Aristóteles fundou a ciência. Houve filosofia antes de Sócrates e ciência antes de Aristóteles. Desde Sócrates e desde Aristóteles a filosofia e a ciência fizeram progressos enormes. Mas tudo foi construído sobre o alicerce que eles estabeleceram. Da mesma forma, antes de Jesus o pensamento religioso atravessara muitas revoluções; desde Jesus, ele fez grandes conquistas.

E essas conquistas foram ilimitadas, pois “Jesus fundou a religião absoluta, não excluindo nada, não determinando nada que não fosse sentimento.” Em síntese, Jesus ensinou o amor.

Ocorre que, após se solidificar como uma das mais importantes religiões do mundo, o cristianismo sofreu uma ruptura e passou a dividir-se em Igreja Católica Apostólica Romana e Igreja Ortodoxa. A Rússia é uma representante do cristianismo ortodoxo e tem em Dostoiévski um de seus mais famosos fiéis. Sua fé mescla-se com sua genialidade, tornando-se parte de seus romances. Trechos importantíssimos da literatura dostoiévskiana estão relacionados à religião, e, para citar apenas um exemplo, basta pensarmos em *Os irmãos Karamázov*. Quando Ivan Karamázov decide ler seu poema, intitulado *O Grande Inquisidor*, a Aliocha, no quinto capítulo da

segunda parte do livro, o leitor depara-se com um tratado filosófico sobre a religião. Em um trecho, Ivan questiona-se:

Suponhamos que entre essas criaturas sedentas só de bens materiais seja encontrada uma só como o meu velho inquisidor, que viveu de raízes no deserto e encarniçou-se em domar seus sentidos para se tornar livre, para atingir a perfeição; no entanto, sempre amou a humanidade. De repente, vê claro, dá-se conta de que é uma felicidade medíocre atingir a liberdade perfeita, quando milhões de criaturas permanecem para sempre desgraçadas, demasiado fracas para usar de sua liberdade, de que esses revoltados débeis não poderão jamais terminar sua torre, e de que não é para tais gansos que o grande idealista sonhou sua harmonia. Depois de ter compreendido tudo isto, meu inquisidor volta atrás e... alia-se às pessoas de espírito. Será, pois, possível? (Dostoiévski, 2004, v.4, p. 707)

Ao que Aliocha responde: “O ateísmo, eis o segredo deles.” (idem) E é esse o conflito dostoiévskiano: “tudo é permitido?” Até que ponto cabe a algum de nós decidir o que é bom ou ruim para o restante de nós? A figura de Napoleão não aparece gratuitamente como “herói” de Raskolnikov. Decidir o que é certo e errado e quem pode fazê-lo, isto é, o extraordinário, é o maior dilema do herói dostoiévskiano. E esse dilema só é possível na ausência de Deus. É somente quando o homem se vê só para tomar suas decisões que o peso de “ser deus” o atemoriza e atormenta.

2.4. A religião em *Os Demônios* e *São Bernardo*

É marcante a religiosidade nas obras de Dostoiévski. O próprio autor vivia o dilema de crer ou não em Deus, problema, possivelmente, agravado pela sua época, já que uma das características da modernidade seria destituir o poder de Deus e atribuir à ciência e ao homem as rédeas de seu próprio destino. Em *Os Demônios*, no entanto, a questão religiosa assume um destaque ainda maior e isso se evidencia até no título.

No original, o título é *Biêsi*, que, segundo o tradutor Paulo Bezerra, significa demônio. Paulo Bezerra, em nota introdutória, comenta que, em muitas traduções, aparece o título *Os Possessos*,

por serem “interpretação ou deturpação do título original” (Bezerra, in: Dostoiévski, 2005, p. 7) e não tradução e usa um trecho do romance para corroborar a escolha pelo termo “demônio”:

... é Stiepan Tromofimovitch Vierkhoviénski, uma das personagens principais que, refletindo sobre a situação da Rússia pelo grupo de Nietcháiev, representado no romance por seu filho Piotr Stiepánovitch, e depois de ouvir a famosa passagem do Evangelho de Lucas, define o título já quase no final do romance: “Esses demônios, que saem de um doente e entram nos porcos, são todas as chagas, todos os miasmas, toda a imundície [...] que se acumularam na nossa Rússia grande, doente e querida para todo o sempre.” (Bezerra, idem)

A própria passagem bíblica serve de epígrafe do romance, juntamente com dois quartetos de um poema de Púchkin sobre o mesmo assunto. No entanto, é ao longo da narrativa que se pode perceber o porquê do conflito em relação ao título, uma vez que o protagonista, em diversas passagens, confessa ter alucinações, visões, como se estivesse possuído.

Stavróguin é um rapaz bem nascido, amado por sua mãe, mas, ao voltar da Europa, onde esteve a estudar, apresenta uns modos estranhos. Seu comportamento é irascível, pois pratica atos maus sem motivos concretos. Faz o mal pelo mal. Há, inclusive, um episódio tragicômico, em que Stavróguin finge que irá narrar um segredo a um senhor distinto e morde-lhe a orelha até sangrar, sem motivo real para fazê-lo. O comportamento do rapaz causa escândalo, mas outras atitudes de Stavróguin são ainda mais surpreendentes.

Com seu retorno à Rússia, surge um boato de que ele teria se casado com um coxa louca, de origem muito humilde, por galhofa. A moça chama-se Mária e é, por assim dizer, apresentada a sua sogra num episódio bastante constrangedor. Várvara, a mãe de Stavróguin, está na igreja quando é surpreendida com a presença de uma maltrapilha que deseja conversar com ela. Inicialmente, Várvara imagina ser uma pedinte em busca de esmola, mas surpreende-se com a recusa da moça. Acaba por convidá-la para ir a sua casa e lá interroga o filho, que não desmente nem confirma o boato de que aquela mulher seria sua esposa legítima.

No entanto, a forma respeitosa com que Stavróguin trata Mária faz supor que os boatos são verdadeiros e, mais uma vez, todos se surpreendem com o rapaz. Suas atitudes são incoerentes e, às vezes, ele parece, realmente, ter algum sentimento em relação àquela mulher coxa e louca com

quem teria se casado por uma aposta. No entanto, dentro de uma perspectiva religiosa, para o cristianismo ortodoxo, os loucos estão mais próximos de Deus e o contato divino se dá por amor e não por palavras – o que poderia significar uma tentativa de Stavróguin de se aproximar de Deus através de Mária.

À medida que a narrativa avança, Nikolai fica, progressivamente, mais perturbado e é Mária quem o percebe, com maior nitidez, numa conversa muito peculiar: “- E quem é o senhor para que eu o acompanhe? Passar quarenta anos com ele na montanha – vejam só como se insinua. Como as pessoas de hoje estão ficando tolerantes, palavra! Não, não pode acontecer que um falcão se torne um mocho. Meu príncipe não é assim! - Ela levantou a cabeça altiva e triunfante.” (Dostoiévski, idem, p. 276)

A recusa em reconhecer Stavróguin como seu príncipe é um indício de sua degradação, pois suas maldades tornam-se cada vez mais comuns e acentuadas. Em conversa com Chátov, Stavróguin o escuta calado: “Você perdeu a capacidade de distinguir o bem do mal porque deixou de reconhecer o seu povo.” (Dostoiévski, idem, p. 255) Essa incapacidade de reconhecer o bem e o mal é justificada pelo protagonista, ao final da narrativa, em carta a Dária: “Tanto quanto antes, sempre posso desejar fazer o bem e sinto prazer com isso; ao mesmo tempo, desejo o mal e também sinto prazer.” (Dostoiévski, idem, p. 651)

Sua relação com Chátov, irmão de Dária e seu ex-servo, também é bastante conflituosa. Chátov dá uma bofetada em Stavróguin na presença de todos, que aguardam uma reação que não acontece. Fala-se até num duelo para lavar a honra de Nikolai, mas, ao procurar Chátov, o rumo da conversa é outro. Ambos demonstram afetividade e, ao ser questionado sobre o motivo da bofetada, Chátov “corou e balbuciou quase sem nexo:

– Foi por sua queda... pela mentira. Não me aproximei com o intuito de castigá-lo; enquanto me aproximava não sabia que ia dar o soco... Fiz aquilo pelo muito que você tinha significado em minha vida... Eu...” (Dostoiévski, idem, p. 242)

Essa conversa ocorre depois de Stavróguin ter-lhe roubado a esposa, mas Chátov não o castiga por isso e sim pelo casamento de Nikolai com Mária. Ainda mais curioso é o motivo da visita de Stavróguin: avisar Chátov de que o matariam por sua recusa em permanecer na sociedade. No entanto, isso não o impedirá de participar da chacina.

Suas atitudes ambíguas são justificadas, muitas vezes, por uma espécie de possessão. No apêndice, publicado postumamente, por ter sido considerado “excessivamente real” pela censura, há a visita de Stavróguin ao monge Tikhon, no mosteiro da Virgem de Spaso-Efim. Lá, Stavróguin desabafa: “E súbito, aliás, com as palavras mais breves e entrecortadas, de tal modo que em algumas era até difícil compreender, Stavróguin contou que sofria, sobretudo às noites, de uma espécie de alucinação, que às vezes via e sentia ao seu lado uma criatura malévola, zombeteira, e 'sensata', com diferentes caras e diferentes caracteres, mas ela é sempre a mesma, e eu sempre fico furioso...” (Dostoiévski, idem, p. 659)

Pode-se interpretar, com isso, que Nikolai está possuído, mas tenta lutar contra essa situação, inclusive quando decide se casar com Mária, embora o casamento nunca tenha se consumado efetivamente. É possível também inferir que as dezenas de conversas acerca do suicídio são propostas para debater os limites do homem em relação a sua própria vida, já que, ao se matar, o indivíduo tomaria para si uma decisão que seria de Deus.

No entanto, também cabe comentar que o suicídio de Stavróguin parece ter um significado diferente, pois, ao fazê-lo, estaria libertando-se dos demônios que o consumiam, a exemplo do que ocorre com os porcos na parábola bíblica mencionada no romance. É como se no embate do bem contra o mal, na impossibilidade de o bem vencer, Stavróguin tivesse se guiado pela parábola bíblica e se libertado dos demônios com a sua morte. A consciência de que necessitava morrer para deixar de praticar o mal e de que não estava louco, pois “os nossos médicos, que fizeram a autópsia do cadáver, negaram total e categoricamente, a hipótese de loucura.” (Dostoiévski, idem, p. 653) podem indicar a índole boa de Stavróguin, pois, se, ao contrário, ele não se importasse com os atos praticados, não tomaria a decisão radical de matar-se.

Há inúmeras passagens que permitiriam uma leitura religiosa mais aprofundada de *Os Demônios*, como as incontáveis vezes em que Stavróguin é visto, por diferentes personagens, como uma espécie de messias capaz de salvar a Rússia ou ainda a suposta traição de Chátov, seja por se afastar de suas origens (era ex-servo e o povo estaria mais próximo de Deus que os demais), seja por abandonar a sociedade; e, principalmente, porque é Chátov quem dá uma bofetada em Stavróguin e, ao invés de uma retaliação, recebe a outra face.

Em relação a Graciliano Ramos, sabe-se que ele era um ateu convicto; isso, no entanto, não impediu que sua literatura também apresentasse traços de religiosidade. A seguir, veremos que, em

muitas passagens de *São Bernardo*, a presença de Deus e da Igreja não só aparecem na obra, como têm um papel relevante para a narrativa.

Logo nas primeiras linhas de *São Bernardo*, aparece a figura de padre Silvestre, personagem convidada a auxiliar na escrita do livro: “Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas.” (Ramos, 2001, p. 5) Em seguida, Paulo Honório comenta sobre a construção da capela na fazenda: “Há também a capela, que fiz por insinuações de padre Silvestre.” (idem, p. 9) Mais adiante, Paulo Honório deixa claro o motivo de construir a capela: “Os alicerces da igreja eram também capital.” (idem, p. 43) No entanto, o papel da capela não se restringe a um investimento de capital, como afirma a personagem, mas representa a presença da religião na sociedade retratada no romance.

Toda a sua instrução ocorreu na cadeia, através de uma bíblia de protestantes²¹ (idem, p. 12), mas manteve alguns vínculos com os valores católicos, como o casamento com Madalena, que aconteceu na capela da fazenda São Bernardo sob a bênção de padre Silvestre. Há também a candidatura do vigário (idem, p. 52) ao cargo de prefeito da cidade. Aliás, está não é a única ligação do padre com a vida política, tanto que é tido como revolucionário (idem, p. 53) e termina o livro como tal, lutando na Revolução de 30 ao lado do ex-aristocrata Padilha.

Há, no entanto, outros elementos significativos sobre a religiosidade nesta obra de Graciliano Ramos. A mais significativa, para mim, é o fato de ser na capela a última conversa entre Paulo Honório e Madalena. É diante do altar, repleto de estátuas de santos, que Madalena se despede do marido, sem que ele se dê conta. Paulo Honório já estava dominado pelo ciúme quando encontra uma folha caída, a qual ele julgou ser uma carta de Madalena para um amante. Imaginava-a repleta de amantes e chegou a cogitar que até o padre Silvestre pudesse ser um deles.

Encontra Madalena saindo da capela e manda-a entrar novamente: “Ia tão cego que bati com as ventas em Madalena, que saía da igreja.” (idem, p. 160) Questiona a esposa sobre a carta: “_ Para quem era a carta? / E olhava alternadamente Madalena e os santos do oratório. Os santos não sabiam, Madalena não quis responder.” (idem, p. 161-2) Estava decidido a matar a esposa, mas perdia a coragem:

²¹ Conforme disse o professor Sanseverino, em minha defesa de qualificação, a aprendizagem através de uma bíblia protestante é dupla, pois inclui também os valores protestantes, em que o acúmulo de riqueza não é considerado um pecado, mas uma bênção de Deus.

O que me espantava era a tranquilidade que havia no rosto dela. Eu tinha chegado fervendo, projetando matá-la. Poderia viver com a autora de semelhante maroteira?

À medida, porém, que as horas se passavam, sentia-me caído num estado de perplexidade e covardia.

As imagens de gesso não se importavam com a minha aflição. E Madalena tinha quase a impassibilidade delas. Por que estaria assim tão calma?

Afirmei a mim mesmo que matá-la era ação justa. Para que deixar viva mulher tão cheia de culpa? Quando ela morresse, eu lhe perdoaria os defeitos. (idem, p. 162)

No entanto, Paulo Honório não a mata. Chega a cogitar a possibilidade de estar equivocado: “Pareceu-me que havia ali um equívoco e que, se Madalena quisesse, tudo se esclareceria. O coração dava-me coices desesperados, desejei doidamente convencer-me da inocência dela.” (idem, p. 162-3) O mal-entendido só se desfaz quando Paulo Honório descobre o suicídio de Madalena e encontra as demais partes da polêmica carta, que era para ele:

Sobre a banca de Madalena estava o envelope de que ela me havia falado. Abri-o. Era uma carta extensa em que se despedia de mim. Li-a saltando pedaços e naturalmente compreendendo pela metade, porque topava a cada passo aqueles palavrões que a minha ignorância evita. Faltava uma página: exatamente a que eu trazia na carteira, entre faturas de cimento e orações contra maleitas que a Rosa anos atrás me havia oferecido. (idem, p. 169)

Estava tudo acabado, Madalena estava morta e era inocente, mas nada mais poderia ser feito. Nem a frase “A Deus nada é impossível”, “ouvida no campo, dias atrás” (idem, p. 168) e que permanecia na cabeça de Paulo Honório, poderia mudar a situação. A morte é definitiva e deixou em Paulo Honório a culpa por não ter entendido Madalena – nome bíblico, aliás. A oposição entre o marido e a esposa é a justificativa para este capítulo, pois Paulo Honório era voltado ao “ter”, representando o capitalismo, enquanto Madalena preocupava-se com o “ser”. Ela não suportou tornar-se coisa, posse de Paulo Honório, e a solução: o suicídio.

Uma outra curiosidade sobre a religiosidade de Paulo Honório é que a própria personagem se encarrega de explicar o que pensa a respeito de Deus, enquanto se questionava sobre a religiosidade de Madalena: “A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra e admito o diabo, futuro

carrasco do ladrão que me furtou uma vaca de raça. Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem. Mas mulher sem religião é horrível.” (idem, p. 133)

Além disso, sua culpa em relação ao suicídio de Madalena é outra marca de religiosidade, bem como seu apego desesperado à frase: “A Deus nada é impossível.”, no momento em que a encontra morta. É como se a fé pudesse ressuscitar Madalena, demonstrando que, em situações de desespero como essa, todos acabam recorrendo à religiosidade, mesmo que, normalmente, duvidem de que isso possa trazer algum benefício concreto.

O questionamento sobre os dias santos também revela o valor da religiosidade para Paulo Honório: “Aqui nos dias santos surgem viagens, doenças e outros pretextos para o trabalhador gazer. O domingo é perdido, o sábado também se perde, por causa da feira, a semana tem apenas cinco dias que a Igreja ainda reduz. O resultado é a paga encolher e essa cambada viver com a barriga tinindo.” (idem, p. 54) Sintetizando, os dias santos são um prejuízo para todos, pois reduz o trabalho e o ordenado, afetando o patrão e os trabalhadores.

Cabe ressaltar ainda um outro detalhe: o destino de padre Silvestre na narrativa. O padre concorre à eleição para prefeito, é tido por revolucionário e, no fim, junta-se a Padilha, antigo proprietário de São Bernardo, para lutar na revolução. É um final inusitado a duas figuras tradicionalmente “alienadas”, ou melhor, acomodadas com o poder sempre nas mesmas mãos, mas são elas que pegam em armas para lutar por um país mais justo e digno para todos.

Enfim, para concluir este capítulo, ou ainda justificar a sua existência, creio que as principais sementes da modernidade encontram-se nas duas obras, aqui, brevemente, analisadas. O acúmulo de capital gera um ser mais egoísta e distante de seus semelhantes. A busca pelo lucro e pelo poder endurece-lhe o coração e torna-o incapaz de amar – e lembrando Renan e o cristianismo ortodoxo, o papel da religião seria o de nos aproximarmos pelo amor, essa seria a principal lição de Jesus, segundo o filósofo Ernest Renan.

Incapaz de amar, imbuído de desejos materiais e supérfluos, o homem perde sua razão de ser e comete o suicídio. Longe de ser uma afronta à religião, o suicídio pode ser interpretado, em ambas as obras, como uma fuga desesperada a um destino inexoravelmente trágico e infeliz.

3. O herói da modernidade

*“Nunca me arrependo de nada.
O que está feito está feito.”
(Paulo Honório)*

A frase de Paulo Honório, que usei como epígrafe para este capítulo, sintetiza, em parte, o caráter do herói da modernidade: o que está feito está feito e foi feito porque era necessário. Não há espaço para arrependimentos.

Antes dessa mudança de valores, ocasionada pela modernidade, o herói era um ser uno, cujos valores morais eram a regra a ser seguida, um exemplo de virtude. Na época de Sófocles, por exemplo, as peças eram educativas e serviam para ensinar as normas sociais. Shakespeare também era destinado ao público popular e seguia os mesmos padrões de virtude, embora já pudéssemos vislumbrar uma mistura de sentimentos no caráter do herói, como é o caso de Hamlet. Hamlet, herói da peça de mesmo nome, é um herói que vive o conflito de vingar a morte do pai, só que essa nobre missão gera inúmeros acontecimentos trágicos, como a sua própria morte.

De certo modo, o desfecho trágico da narrativa não deixa de ser “natural”, pois, para restabelecer a ordem quebrada com o assassinato do pai, é necessário cometer outro assassinato e, com isso, quebrar a ordem mais uma vez. Dentre as diversas frases que se tornaram célebres em *Hamlet*, destaco aqui uma não tão famosa, mas certamente apropriada ao tema que discuto: “Tenho que ser cruel para ser justo.” (Shakespeare, 1996, p. 88) ou ainda esta outra: “Se tratarmos as pessoas como merecem, nenhuma escapa ao chicote.” (Idem, p. 56) Já no início do século XVII, começa-se a discutir o caráter ambíguo do indivíduo, que “pode sorrir e, sorrindo, ser canalha.” (Idem, p. 31)

No entanto, o herói da modernidade é um pouco mais complexo e não é necessariamente um canalha. Ocorre que, já em Púchkin e Gógol, podemos observar, gradativamente, o aparecimento de temas, até então, pouco discutidos na literatura, como personagens ligadas ao povo e não mais à nobreza, como geralmente acontecia. Com isso, novas temáticas surgiram. No caso de Gógol, um tema recorrente é o duplo, que não representa mais uma oposição, mas um desdobramento do

próprio indivíduo.

Segundo Meletínski (1998, p. 209):

Dostoiévski, ao dar continuidade à linha gogoliana, começa onde Gógol parou. Mas a evolução ulterior de sua criação para um novo arco da espiral como que amplia novamente a envergadura e ressuscita velhos arquétipos até a luta fundamental do cosmos contra o caos, porém sem o invólucro maravilhoso-mitológico.

A semelhança entre as primeiras obras de Dostoiévski e as últimas de Gógol salta aos olhos: Akáki Akákevitch Bachmáchkin de O Capote revive no herói de Pobre Gente, Kovaliov de O Nariz, que foi ultrapassado em patente por seu duplo, renasce em O Sósia de Dostoiévski, sendo que como protótipo de Goliádkin revela-se não apenas Kovaliov, mas também em larga medida o Popríchtchin de O Diário de um Louco; o feiticeiro de A Terrível Vingança ressurge no velho-crente demônico (sic) de A Senhoria de Dostoiévski, e aqui encontramos ainda Piskariev de A Avenida Niévski transfigurado na personagem do sonhador Ordínov.

É evidente, no entanto, que Dostoiévski não se restringe ao modelo gogoliano e ultrapassa-o, pois, conforme Meletínski (idem, p. 213-4),

O antiquíssimo arquétipo do duplo revela-se extremamente enriquecido. Esse enriquecimento prossegue nas obras mais tardias de Dostoiévski (Raskólnikov-Svidrigáilov, Stavróguin-Verkhoviénski, Ivan Karamázov-Smerdiákov, Ivan Karamázov e o diabo). Em Dostoiévski multiplicam-se de modo concomitante os tipos de duplos e alastra-se a luta de contradições na alma do homem isolado, sendo que tais contradições, esta luta do bem e do mal, permanecendo no âmbito da alma individual, possuem a tendência de crescer simultaneamente não só até atingir proporções sociais, nacionais, mas também cósmicas.

Então, o herói da modernidade é, ao mesmo tempo, o herói e seu duplo. Essa fusão, permitida pela preocupação com o interior da personagem, torna a alma “a arena da luta do bem e do mal, do cosmos e do caos” (Meletínski, idem, p. 215). O duplo deixa de ser o “outro” para ser o “eu”. Dentro do “eu”, existem, simultaneamente, as duas forças, sendo esta a característica mais marcante do herói da modernidade.

Para entender o surgimento desse novo herói, é necessário que se esclareçam algumas questões sobre a modernidade. Segundo Berman (2008, p. 213), o processo de modernização na Rússia proporcionou “uma tradição literária distinta e brilhante, obsessivamente centrada na sua cidade [São Petersburgo] como símbolo de uma modernidade bizarra e desvirtuada e que lutava para se apoderar imaginativamente dessa cidade em nome da espécie peculiar de homens e mulheres modernos que produziu”. Entre esses homens e mulheres modernos aparece a figura de Dostoiévski, cujo “homem do subsolo” representa esse momento e um novo tipo de herói – ou o anti-herói – da modernidade.

No caso de Graciliano, suas obras também representam a modernidade no Brasil, pois sua “obra romanesca (...) abarca o inteiro processo de formação da sociedade brasileira contemporânea, em suas íntimas e essenciais determinações”. (Coutinho, 2000, p. 159) Representante do Romance de 30, Graciliano também relatou o “homem do subsolo”, a exemplo de Dostoiévski - cuja comprovação se dá inclusive por um artigo de Candido intitulado “Os bichos do subterrâneo²²”. Mas longe de plágio, Graciliano conseguiu ser o “Dostoiévski dos Trópicos”, como um crítico paraense sugeriu²³ antes mesmo da publicação de *Angústia*, seu romance mais dostoiévskiano. Com isso, pôde garantir sua autonomia e tornar-se um dos melhores escritores de nossa literatura.

Dostoiévski, que publica, em 1846, seu primeiro romance aos 25 anos, com o qual foi aclamado, se envolveu em movimentos “subversivos”. Segundo Kochan (idem, p. 174), em 1845, “o círculo Petrashovski era composto por homens de diferentes esferas: oficiais do exército, estudantes, artistas e *littérateurs* jovens como Dostoiévski, Danilevski (o precursor de Spengler), e Pleschcheyev, o poeta. Aqui as ideias socialistas e pré-marxistas, tais como as de Louis Blanc, Fourier, Cabet e Considérant eram lidas e discutidas apaixonadamente”.

Dostoiévski participou também da *intelligentzia* russa, que apresentava duas correntes. Conforme Hauser (1968, p. 170), “deve-se distinguir duas fases no movimento eslavófilo do mesmo modo que se deve falar das diferentes gerações de ocidentalistas”, pois “o reformismo e o racionalismo dos anos 40 se transforma em socialismo e materialismo nos anos 60 e 70”, fundamentados no “pan-eslavismo e populismo de Panilevski, Grigoriev e Dostoiévski”. Por seu envolvimento político, Dostoiévski foi preso e condenado à morte, pena comutada em trabalhos

²² Trabalho a aproximação dos dois em minha dissertação de mestrado: “A alma russa de um nordestino: Graciliano Ramos leitor de Dostoiévski”. Ver também *Ficção e Confissão*, de Antonio Candido.

²³ Ver *Cartas*, de Graciliano Ramos.

forçados na Sibéria e somente divulgada às vésperas da execução.

O governo de Nicolau foi marcado por censura e opressão, como ilustra o caso acima. Com sua morte, Alexandre II, filho de Nicolau I, ascende ao trono em 1855. Seu governo dura até 1881 - ano em que ele e Dostoiévski morrem. Alexandre II é o responsável pela libertação dos servos - em 1861. Mesmo assim, os problemas na Rússia só aumentaram:

Os primeiros anos de Alexandre foram marcados por uma liberalização significativa da cultura, por uma nova abertura na discussão pública e por um grande fermento de expectativas e esperanças que resultaram no 19 de fevereiro [abolição da servidão]. Entretanto, o decreto de emancipação produziu frutos amargos. Logo se constatou que os servos continuavam aprisionados a seus senhores, que recebiam ainda menos do que lhes era anteriormente destinado, que estavam expostos a toda uma nova ordem de obrigações emanadas das comunas das vilas e eram, na verdade, livres apenas nominalmente. (Berman, idem, p. 250)

Essa problemática resulta no melhor momento intelectual da Rússia, uma vez que a abertura das teorias francesas do iluminismo haviam incitado os jovens intelectuais a “despertar” o povo russo e fazê-lo lutar pelos ideais franceses: a liberdade, a igualdade e a fraternidade. Como consequência, temos uma nova literatura com um novo tipo de herói, bem representado em Púchkin, Gógol e Dostoiévski. Em *O Cavaleiro de Bronze*, escrito em 1833, Púchkin usa a enchente de 1824 - fato real - para “narrar a história de São Petersburgo”, pois, conforme Berman, “é uma espécie de Gênese de Petersburgo”, que é, “como dirá o Homem do Subterrâneo de Dostoiévski, 'a cidade mais abstrata e premeditada do Mundo' - e, é claro, do Iluminismo.(sic)” (Berman, idem, p. 215-6)

O protagonista do poema de Púchkin, Evguêni Oniêguin, é, segundo Berman (idem, p. 217), “o primeiro herói da literatura russa, e um dos primeiros da literatura mundial, a pertencer à grande massa urbana anônima”. Evguêni pode ser considerado o protótipo do homem do subsolo de Dostoiévski, que é também herdeiro de *O Capote*, de Gógol. Na verdade, Púchkin e Gógol são bastante diferentes, pois:

“O projeto Nevski” de Gógol, (...) escrito em 1835, é quase contemporâneo de “O Cavaleiro de Bronze”, escrito dois anos antes, [mas] os mundos que apresentam estão a anos-luz de distância. Uma das diferenças mais notáveis é que a

Petersburgo de Gógol parece totalmente despolitizada (...). E isso não se deve apenas a sensibilidades distintas (embora de fato o sejam), mas também ao fato de que Gógol tenta expressar o espírito de um espaço urbano muito diferente. (Berman, idem, p. 239)

Dostoiévski será uma mistura de ambos, pois *Pobre Gente* aproxima-se de *O Capote* como o homem do subsolo aproxima-se de *O Cavaleiro de Bronze*. Apesar de ser seu romance de estreia, *Pobre Gente* surpreende a crítica e coloca Dostoiévski entre os grandes escritores russos.

O seu primeiro romance, Pobre Gente, está pronto. Mas como publicá-lo? Um dia encontra por acaso o seu amigo Grigórievitch, seu condiscípulo na Escola de Engenheiro, escritor, com obras publicadas e algum nome nos meios literários. Chama-o a sua casa e lê-lhe o manuscrito de seu romance. Grigórievitch fica entusiasmado. Arranca-o das mãos de Dostoiévski e corre a mostrá-lo a Niekrássov, diretor e proprietário de O Contemporâneo. Depois da leitura, em que ambos choram, comovidos, vão procurar Dostoiévski em sua casa, às quatro da manhã, para o abraçarem. No dia seguinte, Niekrássov leva o manuscrito de Pobre Gente a Bielínski, o crítico todo-poderoso, com estas palavras: “Trago-lhe um novo Gógol”. O crítico lê todo o manuscrito de um fôlego e, ao terminar, tão grande é o seu entusiasmo que, voltando Niekrássov a visitá-lo nessa mesma tarde, diz-lhe: “Traga-me esse homem”. No dia seguinte Dostoiévski é apresentado a Bielínski. Felicitações, abraços, louvores, conselhos. Quando Dostoiévski se separa do crítico, pergunta a si próprio: “É possível que eu seja tão grande?” (Nunes, 2004, p. 32)

No entanto, o mesmo não acontece aos demais romances e Dostoiévski amarga duras críticas. Magoado, corta relações com Bielínski e outros intelectuais, que o acusam de farsa, pois o entendem como plagiário de Gógol e Dickens - acusação costumeira, segundo Arban (1981, p. 18):

Como é possível que, mais tarde, Dostoiévski tenha assimilado as crianças infelizes de sua obra às crianças dilaceradas por prazer que povoam a obra de Dickens? (...) Mas, abandonado, Fédia não foi nunca. Há com certeza alguma outra coisa. A criança abandonada é adequadamente alegórica. Não obstante, um fragmento de Nietotchka Niezvanova coloca, frente à “repugnante realidade dos velhos”. Esse só foi publicado em revista; o pequena Larenka e todos que o cercam foram eliminados a conselho de amigos que temiam, mais uma vez, a

acusação de que Dostoiévski plagiava Dickens. (grifo meu)

É fato que Dostoiévski admirava tanto Dickens quanto Gógol, mas, além de admitir suas “influências”, Dostoiévski, para usar as palavras de Valéry, as digeriu muito bem. Tanto é assim que sua obra permanece entre nós. O problema é que muitos não reconheceram o seu pioneirismo, pois, como representante de um novo período - a modernidade - e de uma nova literatura, Dostoiévski inovou em diferentes aspectos: a linguagem, cujo estudo feito por Bakhtin demonstra a evolução do discurso ao longo de seus textos; o tema, já que traz à literatura canônica temas como o parricídio; e um novo tipo de herói.

Esse novo herói dostoievskiano é fruto da sociedade, que se transformou com a industrialização, a abolição da servidão e o iluminismo, que deixou a religião em segundo plano. Na Rússia, extremamente religiosa, o “resultado” vai ser o caos nas relações humanas. Dostoiévski retrata o que ocorre com o homem que perdeu a fé: é capaz de tudo, pois só Deus seria capaz de “frear” os impulsos humanos. Sem Deus, o homem seria capaz de matar, inclusive o próprio pai, de roubar e de cometer as maiores ignomínias. Por isso, os heróis dostoievskianos precisam encontrar Deus para encontrar a paz. Esse ser “ateu”, segundo Dostoiévski, é o responsável pela nova temática da literatura.

Nas primeiras obras, Dostoiévski detém-se na pobreza, como ocorre em *Pobre Gente* e *O Sósia*, mas, a partir de *Crime e Castigo*, o foco passa a ser o crime e, em praticamente todas as obras posteriores a esse romance, surpreende a maldade com que agem as personagens. Devido a isso, Dostoiévski é acusado por muitos de “psicopata”, como o texto de Freud: “Dostoiévski e o parricídio”, em que é acusado de diferentes patologias, mas, segundo Grossman (1962, p. 69):

Dostoiévski gostava de construir obras literárias baseadas em fatos verdadeiros e concretos da realidade cotidiana, embora com a sua ampliação no sentido das vastas apreciações filosóficas e das conclusões políticas. Tornou-se característico em sua obra o emprego de dados do jornalismo de seu tempo, sob o signo da elaboração dos grandes problemas éticos e sociais. As ideias fundamentais de seus romances são frequentemente argumentadas com notícias do dia, e não é por acaso que duas grandes personificações de sua concepção filosófica, Raskolnikov e Ivan Karamazov, são colaboradores da imprensa periódica.

E mais, o próprio crime hediondo que Raskolnikov comete em *Crime e Castigo* é baseado

em fatos reais:

O argumento do romance [Crime e Castigo] tem suas raízes na crônica forense. Na primavera de 1865, os jornais estavam repletos de relatos sobre Guerássim Tchistov, filho de comerciante, e que matara a machado duas mulheres e roubara objetos e dinheiro, no valor de 11.260 rublos. O assassinio das duas mulheres por Tchistov - escreviam os jornais - é desmascarado pela arma com a qual se praticou o crime, um machado desaparecido, que é muito afiado, de cabo curto e muito cômodo para prática de um assassínio. (Grosman, idem, p. 70)

Logo, não era Dostoiévski o doente, mas a sociedade russa, que sofria as consequências da modernidade. Dostoiévski apenas relatou a realidade e, com isso, criou um novo tipo de romance e herói (ou o anti-herói) da modernidade.

Desse modo, “O 'projeto de modernidade' é lançado no século XVIII e firma-se ao longo do século XIX - marcado este por processos como da Revolução Industrial, de um novo pensamento sobre o social (como o de Karl Marx) e o dos passos iniciais da psicanálise, para ficar nos mais evidentes.” (Coelho, 1986, p. 21) Esses processos transformaram a sociedade e a percepção do tempo e do espaço, pois, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. (Marx, idem, p. 29)

Para Bauman (2001, p. 15-6):

A modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida e entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação; quando deixam de ser, como eram ao longo dos séculos pré-modernos, aspectos entrelaçados e dificilmente distinguíveis da experiência vivida, presos numa estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca.

Essa flexibilidade do tempo, que, conforme Bauman (idem), tem história, é o que torna “a modernidade líquida”. Por isso, “Berman mostra que uma variedade de escritores de diferentes lugares e épocas (Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoiévski e Biely, entre outros) enfrentaram e tentaram lidar com essa sensação avassaladora de fragmentação, efemeridade e mudança caótica”. (Harvey, idem, p. 21)

Berman dedica um capítulo à literatura russa com destaque a Dostoiévski, em seu *Tudo que é solido desmancha no ar*. Nele, Berman mostra o processo de modernização tardia da Rússia e suas consequências para a sociedade e a literatura. É possível perceber, por exemplo, como esse processo foi imposto, especialmente quando se pensa em São Petersburgo - símbolo da modernidade russa: “A singularidade de São Petersburgo residia primeiro, no gigantismo de suas proporções; segundo, na disparidade radical, em níveis ideológico e ambiental, entre a capital e o resto do país, uma disparidade que gerou resistência violenta e polarização duradoura; por fim a extrema instabilidade e volatilidade de uma cultura que brotava das necessidades e temores de governantes despóticos.” (Berman, *idem*, p. 173)

A construção de São Petersburgo - a janela da Rússia para a Europa - sacrificou a vida de inúmeros russos e talvez por isso tenha se tornado “uma cidade espectral”. Com isso, tornou-se foco da literatura russa do século XIX, sendo também uma espécie de personagem, já que, para a maioria dos escritores da época, São Petersburgo ganha destaque, auxiliando inclusive no caráter dos personagens e na trama narrativa, como ocorre, por exemplo, em *Crime e Castigo*, quando Raskolnikov encontra uma mocinha embriagada e tenta ajudá-la ou no próprio encontro que tem com Marmeladov, cuja importância é unir o destino do herói ao de Sônia.

Outro aspecto interessante é o tema das obras. Púchkin, Gógol e depois Dostoiévski vão escolher o povo para personagem. Com isso, a temática incluirá questões como a pobreza, a humilhação, a prostituição e o alcoolismo, pois “o tema principal da literatura se torna a Petersburgo dos bairros pobres e dos apartamentos miseráveis. Reconhecem-se como heróis da época os habitantes desses desvãos, privados de direitos, esmagados pela necessidade e relegados ao alcoolismo, à prostituição e ao crime”. (Grossman, *idem*, p. 94)

Por isso, é o espaço um importante fator para as ações das personagens, que são influenciadas por um novo modelo social, fruto da modernidade. Então, torna-se comum, nas obras de Dostoiévski, crimes hediondos, que assustam pela maldade, mas não são fruto da imaginação de uma mente doente, como Freud sugere, e sim consequência de uma nova sociedade.

Crime e Castigo é antes de tudo um romance da cidade grande do século XIX. O fundo amplamente exposto, do centro capitalista determina o caráter dos dramas e conflitos. As tavernas e botequins, as casas de tolerância, os hotéis ordinários, as

delegacias de polícia, a água-furtada do estudante e o apartamento da usurária, as ruas, os becos, os pátios, os desvãos, a Sienaia e o 'canal de esgoto', tudo isto como que engendra o projeto criminoso de Raskolnikov e marca as etapas de sua complexa luta interior. (Grossman, idem, p. 116)

Além disso, tendo o povo como personagem, torna-se “natural” uma mudança no estilo e na linguagem, ou seja, essas diferentes camadas sociais se caracterizam por diferentes formas de discurso, ou nas palavras de Grossman (idem, p. 121): “O característico das personagens se expressa não só no seu exterior, mas é transmitido sutilmente por Dostoiévski também nas particularidades da linguagem de cada um. (...) Se não o próprio vocabulário, pelo menos o 'gesto vocabular', o sistema de entonação das personagens, são dados no romance com uma originalidade indelével.”

Decorrente disso, Dostoiévski apresenta a grande modificação do romance do século XIX: o discurso. Em cada novo romance, Dostoiévski vai avançando no dialogismo de vozes até alcançar a polifonia, inovação inicialmente rejeitada por colegas, como Tolstói, os quais o acusavam de ter um discurso uniforme, sem distinção entre classes. Foi a partir do estudo de Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, que o escritor russo teve reconhecida a polifonia de vozes:

Do ponto de vista da linguística pura, entre o uso monológico e polifônico do discurso na literatura de ficção não se devem ver quaisquer diferenças realmente essenciais. Por exemplo, no romance polifônico de Dostoiévski há bem menos diferenciação linguística, ou seja, diversos estilos de linguagem, dialetos territoriais e sociais, jargões profissionais, etc. - do que em muitos escritores de obras centradas no monólogo, como Tolstói, Pissiemy, Lieskóv e outros. Pode inclusive parecer que os heróis dos romances de Dostoiévski falam a mesma linguagem do autor. Muitos, inclusive, L. Tolstói, acusaram Dostoiévski dessa uniformidade da linguagem.

Ocorre, porém, que a diferenciação da linguagem e as acentuadas “características do discurso” dos heróis têm precisamente maior significação artística para criação das imagens objetivadas e acabadas das pessoas. (Bakhtin, 2002, p. 181-2)

Isso significa que só a materialização do discurso torna possível sua relação dialógica, isto é, “o discurso bivocal, que surge inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica, ou seja,

nas condições da vida autêntica da palavra”. (Idem, p. 184-5)

Assim, romance após romance, Dostoiévski foi aprimorando sua técnica narrativa, partindo “da palavra refrativa, da forma epistolar” até “a contraposição do homem ao homem enquanto contraposição do 'eu' ao 'outro’”. Para Bakhtin (idem, p. 257):

Na obra inicial, esse “outro” também tem caráter um tanto abstrato: é o outro como tal. “Eu sou um, eles são todos”, pensava sobre si na mocidade o “homem do subsolo”. Mas, no fundo, ele assim continua pensando em sua vida posterior: Para ele o mundo se desintegra em dois campos: em um “estou eu”, no outro estão “eles”, ou seja, todos os “outros” sem exceção, não importa quem sejam. Para ele, cada pessoa existe antes de tudo como um “outro”. E essa definição do homem determina imediatamente a atitude daquele em face deste. Ele reduz todas as pessoas a um denominador comum: o “outro”. Enquadra nessa categoria os colegas de escola, os colegas de trabalho, a mulher que o ama e inclusive o criador da ordem universal com o qual polemiza, e reage antes de tudo diante deles como diante de “outros” para si.

Essa fragmentação do discurso em Dostoiévski, que resulta no discurso polifônico, só é possível devido ao momento, à época de Dostoiévski, pois, sendo a modernidade o efêmero, o fragmentário, o discurso monológico torna-se insuficiente para dar conta do “eu” e do “outro”. É por isso que o “homem do subsolo” é fruto da modernidade: seus questionamentos, sua indiferença ao “outro-eu”, sua “maldade”, tudo é consequência desse novo mundo. Um mundo sem Deus, um mundo “selvagem” do “salve-se quem puder”, onde o crime é inevitável se não se teme a punição divina.

No Brasil, temos um representante da modernidade a exemplo de Dostoiévski. Graciliano Ramos também representa o “homem do subsolo”, ou o herói da modernidade, pois também tem as condições necessárias para tal, já que na década de 30 - quando surgem os romances de Graciliano - ocorrem transformações semelhantes às ocorridas com a Rússia: a industrialização avança sobre o agrário. Essa modernização aparece, principalmente, em *São Bernardo*, que relata a história do universo agrário no país da época.

Graciliano também é um inovador no que se refere à linguagem e isso o aproxima mais de Dostoiévski, mas é com as personagens que isso se concretiza de modo mais evidente. Isso ocorre

devido à modernidade e à mudança ocorrida nos paradigmas sociais. A própria invenção do romance é consequência disso.

*O indício mais remoto de um processo em cujo término se situa o declínio da narrativa é o advento do romance no início da Era Moderna. O que separa o romance da narrativa (e do gênero épico em sentido mais estrito) é sua dependência essencial do livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da épica, tem uma natureza diferente da que constitui a existência do romance. (...) **O local do nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar.** (Benjamin, 1983, p. 59-60) (grifo meu)*

É justamente essa solidão do indivíduo que faz com que a modernidade represente um novo tipo de herói, denominado por Dostoiévski de “homem do subsolo”. E por que esse homem é solitário? Por que é subterrâneo? Por que na Rússia e no Brasil esse novo herói encontrou espaço para florescer?

Primeiro porque a modernidade reforçou a individualidade e a solidão. Com isso, a reflexão e os anseios proliferaram-se. O fato de o homem depender só de si - sem Deus - trouxe liberdade e angústia. E a própria estrutura social alterou-se com a inclusão de uma nova categoria, que chamarei, por falta de nomenclatura mais adequada, de camada média, que se refere também ao surgimento do funcionalismo público.

Sem querer entrar nessa difícil discussão sociológica, quero apenas nomear essa nova categoria, que, não sendo elite nem escória, se encontra no “meio do caminho”. Esse é o caso, por exemplo, do homem do subsolo - embora este receba uma herança e abandone o trabalho - e Luís da Silva, de *Angústia*.

A figura do funcionário se inicia, na literatura russa, com Púchkin e se estende com Gógol e Dostoiévski. É a nova camada emergente, decorrente da universalização dos estudos, da abolição da servidão e da organização da sociedade moderna, que passa a prestar novos serviços, dando origem ao funcionário público. Já no Brasil, esse funcionalismo abrigará também os herdeiros do declínio agrário, como ilustra bem Luís da Silva. Seu avô era fazendeiro; seu pai, comerciante e ele, um

funcionário público que teve que “cavar” o emprego com favores.

A importância dessa categoria pode ser observada também através da autoestima. Alguns vão orgulhar-se do cargo público e usá-lo para humilhar os demais - como aparece, por exemplo, em *O Capote*. Outros, ao contrário, irão melindrar-se, achar-se pouco perante os demais, como ocorre com Luís da Silva, que não esconde sua sensação de inferioridade, principalmente diante de Julião Tavares. Essa oscilação de poder que o cargo público oferece tem, obviamente, outras relações, como: o tipo de cargo e o *status* que ele oferece, bem como a origem do sujeito que o ocupa. É a Luís da Silva, por exemplo, impossível se orgulhar do declínio familiar.

Além disso, esse novo tipo social habitará um “novo” espaço social: não é servo nem escravo, mas trabalha; não é miserável, mas habita águas-furtadas ou peças em pensões familiares decadentes. Ele também não é analfabeto, mas não é bacharel ou doutor. Pegarei o caso de Raskolnikov para ilustrar, embora ele não se enquadre exatamente no perfil, por não ser funcionário público. Apesar disso, ele é um exemplo desse novo tipo social, pois cursa direito – uma novidade na Rússia do século XIX - mesmo sendo pobre. Esse “conflito” social auxilia o herói a cometer seu crime contra uma agiota, que, outro exemplo, mora mal, não tem estudo, mas tem dinheiro, numa dicotomia recente, possível apenas com o capitalismo e a modernidade. Jameson, inclusive, sugere o uso do termo capitalismo pelo de modernidade:

Alternativas radicais, transformações sistêmicas, não podem ser teorizadas ou sequer imaginadas dentro do campo conceitual regido pela palavra “moderno”. É isso, provavelmente, o que se passa também com a noção de capitalismo: mas, se eu recomendo o procedimento experimental de substituir o termo capitalismo por modernidade, em todos os contextos em que o termo aparece, trata-se de uma recomendação antes terapêutica do que dogmática, destinada a excluir velhos problemas (e produzir outros novos e mais interessantes). (Jameson, 2005, p. 249)

Mas em que medida capitalismo e modernidade são “sinônimos”? Ou o que nos autoriza a substituir um termo por outro, como Jameson sugere?

Primeiro, porque, com a modernidade:

conceitos fundamentais para o homem, como o espaço e tempo, são revistos de

cima abaixo. Deixam de existir noções até então consideradas postulados, princípios não demonstrados, como as de espaço em si e tempo em si, ou espaço absoluto e tempo absoluto. Tempos e espaços e velocidades e deslocamentos e eventos inteiros não existem mais em si mesmos, mas apenas em função de um observador, o que significa que podem assumir outro aspecto, nova realidade, se outro for o observador. Tudo é relativo. O tempo não é mais um só, nem o espaço um único e mesmo espaço sempre igual a si mesmo: tempo e espaço entram numa relação indissociável que resultará na quarta dimensão. (...) Nada é mais igual a si mesmo o tempo todo (e nem num só momento) e sob um mesmo aspecto. (Coelho, idem, p. 22)

Segundo porque essa mudança no conceito de tempo e espaço alterou as relações de trabalho. Antes o trabalho era realizado para o sustento do trabalhador. Com o capitalismo, essa estrutura muda e, se o trabalhador precisar de um empregador, trabalhará muito mais do que as horas necessárias para seu sustento. As horas excedentes são do patrão, no que Marx chamou de “mais valia”.

Essa mudança transformou o homem em mercadoria, pois, agora, ele é pago por seu trabalho. É o seu tempo e o seu esforço que são comercializados e não o produto realizado durante a jornada de trabalho. Isso faz com que as relações mudem, uma vez que diferentes trabalhos possuem diferentes remunerações. O trabalho físico, que sempre foi destinado aos desfavorecidos socialmente, é o de menor valor de mercado, pois necessita apenas de força para ser executado. O serviço intelectual, ao contrário, exigiria estudo, o qual só se conseguia com dinheiro ou inteligência, única opção no caso dos emergentes.

Na literatura brasileira, temos o exemplo de Luís da Silva, que vendia suas ideias e se acanhava por isso a tal ponto que mata Julião Tavares por ser rico e não precisar se vender; ao contrário, com seu dinheiro, mesmo sendo burro e gordo, Julião “seduz” (ou compra) Marina. Em *São Bernardo*, Paulo Honório enriquece com seu trabalho - embora cometa desonestidades no caminho - mas não possui instrução e “soluciona” seu problema através do casamento com a professora Madalena. O dinheiro, associado ao conhecimento, seria o sonho almejado pelo herói da modernidade. Um outro exemplo é o de Raskolnikov, que mata a agiota por esse motivo: ele é pobre e inteligente; ela, rica e má, não era justo que ele desperdiçasse sua juventude com trabalhos medíocres, enquanto a velha “desfrutava” de tanto dinheiro, conseguido com a exploração dos outros.

As relações humanas e a importância do dinheiro ganham destaque na modernidade. Em *Os Demônios*, Piotr acusa o pai de interessar-se por ele só por causa de seus bens. Não há intimidade entre pai e filho, pois, no início do romance, os dois só haviam se visto duas vezes. Essa indiferença ao afeto paterno - a mãe morre no parto - pode ser o motivo para o mau caráter de Piotr, que é mentor do bárbaro assassinato de Chátov. Também o príncipe Míchkin padece com essa sociedade, pois, em *O Idiota*, que no livro é sinônimo de puro e/ou epilético, o príncipe só se torna alguém ao receber uma herança.

A sra. Epantchiná era muito ciosa da dignidade da sua família. Como a deveria ter chocado ouvir assim, sem o menor preparo, que esse príncipe Míchkin, o último do nome, de quem já tinha ouvido falar, não passava de um pobre idiota, quase um pedinte, pronto até a aceitar caridade alheia! (p. 63)

— Desde já posso lhe assegurar, e acho que isso chega - concluiu Ptítsin, voltando-se de novo para o príncipe -, que o caso é verdadeiro e mais exato no que respeita à fortuna (...). Congratulo-me com o senhor, meu caro príncipe! Trata-se de um milhão e meio, ou possivelmente mais. Papúchin era um comerciante riquíssimo. (p. 188)

“Pobrezinho! E não é que lhe emprestei esta manhã vinte e cinco rublos? Ah! Ah! Ah! Um conto de fadas, é o que isto é!” (p. 189)

Mas seu trágico final - enlouquece com o assassinato de Nastássia - não lhe possibilita desfrutar do respeito e do dinheiro herdados.

A lista de heróis poderia prosseguir numa tentativa de demonstrar a quebra do modelo de herói tradicional. Antes, ele era o representante do modelo a seguir, aquele que agregava inúmeros valores indispensáveis ao convívio social. Agora, o herói é o ser em conflito ou, como dizia Paulo Honório, aquele que não diferencia o bem do mal: “A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro.” (p. 39) Eis o dilema do herói da modernidade.

Assim como Paulo Honório, outros heróis da modernidade farão “coisas ruins” para lucrar. Não medirão seus atos e não terão remorsos. Essa marcante característica é fruto da necessidade de

consumo²⁴. Somos instigados a consumir o tempo inteiro. Mal saciamos nosso desejo de consumo e já desejamos consumir mais. É como se nos tornássemos compulsivos, viciados em consumir coisas e até pessoas. Para Bauman (idem, p. 90):

A ideia de “luxo” não faz muito sentido, pois a ideia é fazer dos luxos de hoje as necessidades de amanhã, e reduzir as distâncias entre o “hoje” e o “amanhã” ao mínimo - tirar a espera da vontade. Como não há normas para transformar certos desejos em necessidades e para deslegitimar outros desejos como “falsas necessidades”, não há teste para que se possa medir o padrão de “conformidade”.

Isso explica, por exemplo, o desejo de Paulo Honório em casar com Madalena e ser seu “dono”. Ou ainda a necessidade de adquirir dinheiro e poder para se tornar alguém. O valor individual é medido por sua conta bancária, por sua capacidade de lucrar e de consumir, ou, segundo Ferguson (apud Bauman, idem, p. 89), “o indivíduo expressa a si mesmo através de suas posses”.

Um exemplo bem ilustrativo é o da irmã de Raskólnikov, Dúnia, que aceita se casar com Lújin para ajudar o irmão a ser “alguém”, mas pior é o motivo de Lújin querer Dúnia como esposa. Por ser pobre e estar numa situação constrangedora - é acusada de se envolver com o marido da patroa - seria a mulher ideal, submissa e grata por ter sido tirada da miséria e da desonra. Cada personagem é uma espécie de mercadoria, cujo valor está associado à lei de “oferta e procura”. Dúnia é bonita e pobre; é, portanto, presa fácil. Deve submeter-se ao marido “salvador” que a tirou da dificuldade.

Em outros casos também observamos a mercantilização do ser humano. Nesse panorama, ou se compra ou se é comprado, mas quem quer ser mercadoria? Todos querem consumir, no entanto ninguém quer ser consumido. Só que consumir exige sacrifícios. Não é casual o fato de que, nas obras de Graciliano e Dostoiévski, o crime seja uma constante. *Crime e Castigo*, que inicia o ciclo dostoiévskiano de crimes, foi inicialmente classificado, embora não o seja, como “romance policial”. Isso porque, a partir deste romance, Dostoiévski envereda cada vez mais para o lado patológico do ser humano - real e ficcional - sendo notórios os casos de homicídios em seus romances. Só para citar outros exemplos, além de *Crime e Castigo*, basta pensar no parricídio de *Os Irmãos Karamázov* ou o assassinato de Nastássia em *O Idiota*, e, em *Os Demônios*, o protagonista

²⁴ Uso “consumo” como necessidade de se preencher um vazio que não se esgota.

se mata no final, além de outros inúmeros casos: assassinato de Chátov, de Liza, de Mária e seu irmão, o suicídio de Kirílov, só para citar os mais expressivos.

A quantidade de crimes é tamanha que torna o livro *Os Demônios* indigesto e, ao sabermos que os fatos são reais, mais difícil se torna de lê-lo. Conforme Bezerra (idem, p. 691):

Esse “ardor” de representar os fatos, proveniente da estupefação e da raiva com que Dostoiévski os recebeu, poderia levar à perda da perspectiva crítica. Contudo, à medida que mergulha na realidade concreta dos episódios crus diretamente vinculados às circunstâncias do assassinato e os enriquece com matérias de jornais (...), forma-se o quadro da atualidade que sedimenta o enredo do romance e ele percebe que a significação daqueles acontecimentos vai muito além dos seus limites espaço-temporais.

Mas esse é o fruto de uma sociedade egoísta, voltada para o consumo, solitária e sem crença. Para Dostoiévski, a saída é Deus; para Graciliano, talvez fosse o socialismo, já que se tornou comunista no final de sua vida. Já para as personagens de ambos, pelo menos nas obras escolhidas para análise, parece não haver saída. Para Harvey (idem, p. 47): “A crise moral do nosso tempo é uma crise do pensamento iluminista. Porque, embora esse possa de fato ter permitido que o homem se emancipasse da 'comunidade e da tradição da Idade Média em que sua liberdade individual estava submersa', sua afirmação do 'eu sem Deus' no final negou a si mesmo, já que a razão, um meio, foi deixada na ausência de Deus, sem nenhuma meta espiritual ou moral.”

Então, para uma sociedade amoral, só restam indivíduos ambíguos, que figuram no centro das narrativas. É o fim da dicotomia do herói e vilão, já que quem pratica o mal também pratica o bem e vice-versa. Não há unidade num ser em conflito, por isso encontramos contradições na personalidade dos heróis: Raskolnikov pratica um crime bárbaro, mas arrisca sua vida num incêndio para salvar outras. Não tem dinheiro e rouba, mas não usa o dinheiro do roubo e dá o que tem aos outros. Sem estar louco, age irracionalmente, pois perdeu o rumo. Ainda em *Crime e Castigo*, temos a enigmática figura de Svidrigailov, que tenta seduzir Dúnia, espanca a esposa, com quem se casou por dinheiro, mas se suicida e deixa sua fortuna à mulher que o rejeitou, isto é, a Dúnia.

Com isso, fica reforçada a importância do suicídio na modernidade, assunto já abordado por mim no capítulo anterior. O tema é bastante recorrente, especialmente em *Os Demônios*, uma vez

que o assunto teve grande repercussão na Rússia de Dostoiévski, como mostra Bezerra (idem, p. 100): “O tema do suicídio ocupou seriamente Dostoiévski na década de 1870, e ele o atribuía à desordem geral da sociedade russa depois da reforma de 1861.”

No entanto, na própria obra, Dostoiévski justifica o suicídio com a ausência de Deus. É o ateísmo o responsável pela angústia do homem. Conforme Bauman (idem, p. 47): “A individualização traz para um número sempre crescente de pessoas uma liberdade sem precedentes de experimentar - mas (...) traz junto a tarefa também sem precedentes de enfrentar as consequências.” E matar Deus é uma das formas de o homem ser “livre” e, ao ser livre, ser responsável por seus atos. Nessa condição, não há salvação, não há milagres; há somente atos e suas consequências.

É isso que tanto Dostoiévski quanto Graciliano Ramos demonstram em suas obras: seres aniquilados por sua própria liberdade de decidir o que é certo e o que é errado em suas vidas. Essa decisão aparentemente dialógica: certo X errado, implica uma série de consequências, as quais muitas vezes não estamos preparados para enfrentar. Para esclarecer a questão, vamos à análise de algumas personagens das obras desses escritores.

4. O herói da modernidade em Dostoiévski e Graciliano Ramos

“Como cronista, eu me limito a representar os acontecimentos de forma precisa, exatamente como se deram, e não tenho culpa se eles parecem inverossímeis.” (Dostoiévski)

Até o momento, quase tudo que foi dito/escrito se refere à obra de Dostoiévski, que, como disse, está comprovadamente inserida na modernidade, conforme está dito no livro de Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Cabe a este trabalho a tarefa de incluir Graciliano Ramos também nessa categoria. Escolhi para tal a obra *São Bernardo* pela sua pertinência ao tema da modernidade, cuja comprovação desenvolverei a seguir.

São Bernardo é uma narrativa autobiográfica da personagem Paulo Honório, homem rural, com pouca instrução, mas que consegue uma ascensão social, ainda que por meios pouco convencionais. Já nas primeiras páginas, uma dúvida salta aos olhos do leitor mais atento: como um homem como Paulo Honório conseguiu escrever um livro como *São Bernardo*?

No decorrer do trabalho, retomarei esta questão, que só existe pela qualidade excepcional da obra. *São Bernardo* é uma obra-prima. Sem entrar no mérito de qual obra de Graciliano é a melhor, questão de gosto, já que uma é muito diferente da outra, alguns aspectos da obra surpreendem pela grandeza. A riqueza das personagens é uma delas. Em que outra obra do escritor nordestino temos personagens tão enigmáticas?

Quando escrevi minha dissertação de mestrado sobre as “coincidências” entre *Crime e Castigo* e *Angústia*, em momento algum me surgiram tantas dúvidas em relação às personagens como agora ao analisar *São Bernardo*. Paulo Honório é um típico herói da modernidade, pois representa a mudança da arcaica estrutura agrária. Ele apresenta diversos conflitos, característicos da modernidade. A própria necessidade de escrever um livro para relatar a sua vida não deixa de ser um exemplo de sua complexa estrutura. Como ele não se sente capacitado para tal, solicita a terceiros a construção do livro, mas desiste da ideia e resolve ele próprio realizar esta tarefa por achar pernóstico o modo como o estão escrevendo: “Vá para o inferno, Godim. Você acanalhou o

troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!” (Ramos²⁵, 2001, p. 7)

É interessante que a característica metaliterária das obras de Graciliano, cujas personagens são também escritores, está presente também nas obras de Dostoiévski. Isso pode ser facilmente visualizado com a leitura de diversas obras do escritor russo, inclusive em *Os Demônios*. Nessa obra, por exemplo, o narrador inicia o texto comentando o processo que adotou para escrever sua história, que, segundo ele, é verídica – o que, de fato, é²⁶.

Ao iniciar a descrição dos acontecimentos recentes e muito estranhos ocorridos em nossa cidade que até então por nada se distinguiu, por inabilidade minha sou forçado a começar um tanto de longe, ou seja, por alguns detalhes bibliográficos referentes ao talentoso e honorabilíssimo Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski. Sirvam esses detalhes apenas de introdução a esta crônica; pois a própria história que pretendo descrever está por vir. (Dostoiévski, idem, p. 15)

Além disso, Bakhtin (1998, p. 148-9) observa o conflito entre os discursos das personagens em Dostoiévski: “As declarações dos personagens de Dostoiévski são a arena de uma luta desesperada com a palavra do outro em todas as esferas da vida e da criação ideológica.” Esse conflito, segundo Bakhtin (idem) ocorre também nas “obras (romances de Dostoiévski) em sua totalidade, enquanto enunciados do seu autor, [pois] são igualmente desesperados, interiormente inacabados, dos personagens entre si (como pontos de vista personificados) e entre o próprio autor e seus personagens; a palavra do personagem não é superada até o final e fica livre e aberta (como, igualmente, a própria palavra do autor).”

Aqui, é possível perceber que Bakhtin mistura autor, narrador e personagens, pois acredita que, em Dostoiévski, essas figuras se misturam numa nova categoria discursiva. Essa mistura caracteriza-se assim:

A pessoa que fala e sua palavra como objeto da reflexão do discurso são tratadas na esfera da ética e do direito, unicamente em razão do interesse especial destas esferas. A estes interesses especiais e a essas opções estão submetidos todos os processos de transmissão de elaboração e de enquadramento da palavra de

²⁵ Todas as citações de *São Bernardo* serão realizadas a partir desta edição, aparecendo, nas próximas, apenas os números das páginas.

²⁶ Ver Grossman e Bezerra, que comentam o caráter biográfico dos fatos narrados em *Os Demônios*.

outrem. No entanto, mesmo aqui, os elementos da representação literária da palavra alheia são possíveis, particularmente na esfera da ética. (Bakhtin, idem, p. 149-50)

A essa mistura, Bakhtin atribuiu o nome de híbrido literário, que “requer um esforço enorme; ele é estilizado de ponta a ponta, pesado, distanciado. Com isto (sic) ele difere da mistura de linguagens de prosadores medíocres, mistura superficial, irrefletida, sem sistema, que frequentemente destaca a falta de cultura.” (Bakhtin, idem, p. 162) Dostoiévski é um representante desse tipo de romance, que “requer uma expansão e aprofundamento do horizonte linguístico, um aguçamento de nossa percepção das diferenças sócio-linguísticas (sic).” (Bakhtin, idem)

O mesmo pode-se dizer de Graciliano Ramos, especialmente quando se fala de *São Bernardo*. Nesse romance, que pretende ser escrito reproduzindo a oralidade, segundo o narrador-personagem, “as pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde.” (Ramos, p. 9) Por isso, o livro apresenta expressões, que, segundo seu autor, Graciliano, o tornam “acessível” ao povo.

Mando-lhe agora Caetés, que o senhor me pede, e S. Bernardo, que é mais novo e de que talvez não lhe tenha chegado ainda notícia. O primeiro, exceto algumas palavras novas, que aliás circulam no país é todo escrito em português. S. Bernardo tem centenas de locuções regionais, coisas do Nordeste que não figuram na língua dos livros. Caso o senhor ache necessário, pode mandar-me uma lista de palavras e frases desconhecidas, que eu lhe enviarei as formas correspondentes neste horrível português que infelizmente ainda usamos. (Ramos apud Maia, 2008, p. 23)

Essa necessidade de escrever com traços de oralidade, de misturar discursos, de analisar o interior das personagens fez com que Graciliano fosse paulatinamente comparado a Dostoiévski, infelizmente sem alcançar o mesmo *status* do escritor russo. O próprio Graciliano reconhece que suas obras são pouco valorizadas:

É verdade que minha situação econômica não é das melhores. Realmente não tenho prosperado, e essa modesta pecúnia me serviria bastante. Também é certo que a minha vaidade ficaria satisfeita com a tradução que andamos apalavrando. E por fim é justo reconhecermos que o romance de Jorge Amado vale mais do que

o meu. Vale. Mas que necessidade tinha o editor de aproximar dois romances e dizer que havia dado por um deles da metade da importância recebida pelo autor?
(Ramos apud Maia, idem, p. 74)

Como Dostoiévski, Graciliano está inserido na modernidade, que trouxe uma série de transformações. Isso modificou a estrutura social e possibilitou a alteração da estrutura narrativa, assim o escritor passou a ter maior liberdade criativa, uma vez que houve uma riqueza maior na criação das personagens, que são ambíguas e titubeiam entre o bem e o mal. No Brasil, antes de Graciliano, temos Machado de Assis, como um precursor do romance moderno, caracterizado, principalmente, pela temática urbana. Nas obras machadianas, as personagens transitam no espaço urbano, que as caracteriza no meio da multidão.

As personagens de Machado de Assis são também representantes do herói da modernidade, uma vez que oscilam entre o bem e o mal. Machado de Assis apresenta uma sociedade moderna, pois o Rio de Janeiro do século XIX sofria mudanças, que incluíam até a derrubada de morros para arejar a cidade, a fim de o transformar em uma “Paris Tropical”. A moda das vitrinas da Rua do Ouvidor estampavam modelos franceses, que estavam na moda aqui e na Rússia de Dostoiévski. Com isso, o desejo de civilização aumentou e, décadas depois, a agricultura, base da economia nacional, passou a perder espaço para as indústrias, que produzem mais em menor espaço e tempo e, conseqüentemente, geram um lucro maior.

Uma das obras de Graciliano Ramos que mais se aproxima das de Machado de Assis é justamente *São Bernardo*, que pode ser considerada uma espécie de releitura de *Dom Casmurro*. Em ambas, a personagem principal decide escrever sua história para tentar “exorcizar seus demônios”. Em *Dom Casmurro*, temos Bentinho, um homem fraco e covarde, que não sabe amar e, em decorrência disso, é um completo infeliz. Não entro no mérito da traição ou não de Capitu, que é a essência do romance. Afirmo que Bentinho é egoísta pela frieza com que acolhe a notícia da morte de um jovem, que, por alguns anos, ele criou como se fosse seu filho.

Paulo Honório, por sua vez, não teve o amor e o cuidado que Bentinho recebeu na infância. Foi jogado ao mundo e teve que sobreviver. Casou-se com uma mulher que não seria a “adequada”, por não corresponder às suas necessidades de empreendedor, mas teve a nobreza de, ao se debruçar sobre o passado, reconhecer seus erros, coisa que não ocorre a Bentinho.

Não se trata de analisar os escritores pelas personagens. Estou me referindo às personagens e suas características. Bentinho não é capaz de duvidar de si, só dos outros. Embora a vitalidade dos romances de Machado de Assis se encontre justamente na dúvida, ela sempre recai ao caráter feminino, que seria duvidoso, digno de desconfiança. Bentinho não é capaz de formar, sozinho, uma opinião. Precisa sempre ser “empurrado” pelos argumentos alheios. Para elucidar essa afirmação, bastante evidente no romance, basta pensarmos em como ele descobre que Capitu tem interesse nele, através da fala de José Dias: “- Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do *Tartaruga*, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam namoro, a senhora terá que lutar para separá-los.” (Machado de Assis, 1997, p. 19)

Do mesmo modo, por sua mediocridade, assusta-se com a capacidade de Capitu de beijá-lo e agir naturalmente na presença do pai. No entanto, só julga Capitu dissimulada por causa da opinião de José Dias, mostrando mais uma vez que Bentinho não consegue formar uma opinião por si. Não tem a capacidade de reavaliar os fatos e, hipoteticamente, mudar de ideia. Poderia ter sido feliz, mesmo que tenha sido traído, mas tinha medo da felicidade porque não acreditava merecê-la.

Paulo Honório é emocionalmente mais bem resolvido. É um homem capaz de reavaliar os fatos e reconhecer seus erros. Não foi amado por ninguém, talvez por sua mãe adotiva, a qual ele acolhe até o fim da vida – uma demonstração de humanidade que não encontramos na personagem de Machado de Assis. Paulo Honório usa recursos torpes para atingir seus objetivos, mas mantém Padilha na fazenda, pois não é capaz de abandoná-lo à merce de seu destino de aristocrata falido. E mesmo com Madalena, cuja tirania emocional foi fatal, não deixa de reconhecer que estava errado. Não pode reparar seu erro, mas o reconhece.

Bentinho não é capaz de comover-se com a morte do filho hipotético, nem mesmo com a morte de Capitu, prova de uma pessoa insensível, pois, ainda que tenha sido traído, deveria restar algum sentimento pelas pessoas com quem compartilhou um pedaço da vida. É na relação que Bentinho estabelece com as pessoas, uma espécie de indiferença com o outro, que Paulo Honório se mostra uma personagem mais rica. Apesar da brutalidade que a vida lhe impôs, ainda preserva a capacidade de refletir sobre seus atos e arrepende-se.

O modo como a traição é abordada nas duas obras dá uma dimensão dessa diferença. Bentinho, ao descobrir a suposta traição, acusa Capitu e não lhe dá o direito de defesa, pois cala-se.

É covarde até para acusar a mulher. Paulo Honório, ao contrário, assume o papel de algoz e defronta-se com Madalena e é ela quem não tem forças para refutar a afirmação. Tempos depois, ao recordar a história e escrever o livro, Bentinho não parece arrependê-lo, mas Paulo Honório sim. Ele sente que não compreendeu Madalena e se responsabiliza pelo suicídio da esposa.

É evidente que não estou, com isso, desmerecendo Machado de Assis, pelo contrário. A grandeza desse romance está justamente na fraqueza de Bentinho em relação à vida, sua incapacidade de ser feliz por achar que não merece a felicidade que tem, talvez porque não fez esforço para possuí-la. O dinheiro, o amor, tudo veio sem luta. Faltou-lhe, talvez, o sabor da conquista. Paulo Honório, ao contrário, teve que lutar por tudo. Falhou nessa luta, mas conseguia lutar, embora de forma desastrosa.

Um outro aspecto interessante em relação a esses dois romances está na relação com a casa em que vivem²⁷. Enquanto Paulo Honório moderniza a fazenda São Bernardo, Bentinho refaz a casa de sua infância, ou seja, um olha o futuro; outro, o passado. É de se fazer notar que Machado de Assis²⁸ vivenciava um momento de transformação geográfica do Rio de Janeiro e talvez por isso quisesse preservar o passado através de Bentinho, mas a postura de ambos em relação à modernidade mais uma vez é antagônica.

Como o objetivo deste trabalho não é comparar Machado de Assis e Graciliano Ramos, não me estenderei nessa discussão, a qual só mencionei porque, além das possíveis associações, Machado de Assis é nosso primeiro escritor moderno. São modernidades diferentes, tanto que a personagem machadiana não chega a titubear plenamente: prefere a dúvida, mas não se questiona sobre o que é certo ou errado. Graciliano está num período diferente. Já havia acontecido a Primeira Guerra Mundial (1914-1919) e a Segunda (1939-1945) estava a caminho.

A guerra terá um papel importante na questão da modernidade, não só porque fez com que a tecnologia trouxesse morte ao invés de bem-estar, como também, e principalmente, fez com que as pessoas se preocupassem mais com as questões humanas. Toda a literatura do pós-guerra é marcada pela ânsia de viver, de aproveitar a vida e, principalmente na Europa, local mais afetado pela guerra, a literatura é fragmentada.

²⁷ Essa ideia me foi sugerida pelo professor Sanseverino na ocasião da minha defesa de qualificação.

²⁸ Ver dissertação de mestrado da Ufrgs (2005) sobre assunto.

No Brasil, as consequências da guerra não são de todo ruins. Impulsionado pelo êxito americano com a Primeira Grande Guerra, o Brasil inicia seu processo de modernização. Além de atrasada, essa modernidade é construída e não fruto de um crescimento natural. Nossa industrialização ocorre através de empréstimos e a população também não está preparada para se modernizar. As consequências dessa modernização forçada ficam evidentes na criação de cortiços, na falta de estrutura básica para a maioria da população e na dificuldade que a nova elite econômica encontra para se posicionar nesse contexto novo, em que sua autoridade não é mais absoluta e pode ser questionada.

É por esse período que Graciliano escreve suas obras. Na época, Getúlio Vargas tencionava colocar o Brasil entre as economias fortes e apostou na modernização do país para isso. O Brasil sempre foi considerado um “país em crescimento”, muito jovem, por isso apresentava dificuldades elementares, há muito superadas pelos países europeus e pelos Estados Unidos. Questões simples, como a mecanização das fazendas, que ampliavam o volume de mercadorias produzidas e diminuía o tempo para produzi-las, são apontadas em *São Bernardo*. Antes de Paulo Honório, a fazenda estava, literalmente, caindo aos pedaços pela incompetência de Padilha, herdeiro natural da aristocracia. Assim, São Bernardo representava a estrutura agrária arcaica do país, que estava fadada a entrar em decadência por não estar acostumada ao “trabalho” braçal, destinado aos pobres.

Padilha representa essa estrutura na medida em que deixa a fazenda se arruinar e a “vende” por trocados a Paulo Honório, que não receia o trabalho pesado e, por isso, reverte a situação da fazenda, tornando-a novamente produtiva e moderna. Essa mudança de estrutura não aceita mais a perpetuação do poder por “parasitas”, como Padilha. Agora, pode-se mudar de posição social e quem não estiver atento pode transformar-se de senhor em empregado num piscar de olhos, embora o contrário também possa, mesmo que em menor escala, acontecer.

Paulo Honório representa esse último caso. Não tem origem definida, pois não conheceu os pais. Foi preso por assassinato e, graças a esse infortúnio, teve a oportunidade de aprender a ler. Sua origem não poderia, tempos atrás, permitir uma ascensão social, mas, com os avanços capitalistas, quem trabalha, honestamente ou não, tem a possibilidade de ascender socialmente. Essa mobilidade social pode ser observada também em Madalena. Mesmo por caminhos diferentes, Paulo Honório e Madalena têm uma origem humilde e conseguem ascender: ele, com o trabalho; ela, com o estudo.

Em *Os Demônios*, há uma situação um tanto diferente: depois da abolição da servidão e da

“democratização” do estudo na Rússia, muitos russos sem origem nobre puderam frequentar a universidade. Isso também aparece em *Crime e Castigo* com Raskolnikov e Razumikine, cuja origem não permitiria o acesso ao estudo em tempos passados. Inteligente, Raskolnikov não se conforma com a possibilidade de passar a vida toda trabalhando para adquirir algum conforto. Mata duas idosas para roubar-lhes e, assim, demonstrar a si que é extraordinário e consegue eliminar seus obstáculos, mesmo que isso signifique matar. Em *Os Demônios*, a situação é bem diferente. Libertos, os servos tiveram uma pequena mudança social, que quase não se efetiva. Há dois exemplos disso na obra: os irmãos Chátov. O rapaz é morto numa emboscada por seu antigo senhor e a moça, deflorada e abandonada pelo assassino do irmão, ou seja, mesmo com a abolição, a aristocracia russa ainda se considerava “dona” de seus antigos servos.

Paulo Honório, por sua vez, tem uma possibilidade de futuro um pouco mais promissora. Consegue sair da cadeia, torna-se fazendeiro e, por sua visão empreendedora, São Bernardo prospera com a administração do ex-peão. É evidente que nem tudo são flores e Paulo Honório é um sujeito bruto, incapaz, por exemplo, de compreender o temperamento de Madalena.

Madalena também é uma pessoa de origem humilde, que ascende através de seu trabalho como professora. Embora ganhe pouco, característica da profissão, seu *status* se caracteriza pelo estudo, pelo conhecimento. É justamente esse atrativo que fará com que Paulo Honório não a compreenda, pois eles não têm absolutamente nada em comum. Ele não consegue dialogar com Madalena e essa situação torna-se insustentável ao longo da narrativa.

Segundo Coutinho (2000, p. 166), o ponto forte do romance de Graciliano é o “herói problemático”²⁹, que chamo de herói da modernidade. Esse herói problemático “não aceita passivamente a estagnação e o marasmo da sociedade anterior, 'do mundo convencional e vazio'.” (Coutinho, idem) Por isso, o realismo de Graciliano estaria ligado à característica das personagens, que representam uma fusão entre indivíduo e classe. “A obra de Graciliano, em sua totalidade, apresenta-nos um painel destes diferentes 'heróis problemáticos', ou seja, uma representação literária das diversas atitudes típicas das classes sociais brasileiras (com exceção do proletariado) em face do 'mundo alienado'.” (Coutinho, idem)

Esse “herói problemático”, ou herói da modernidade, é uma característica desse período de transformações sociais e culturais a que chamamos de modernidade. Em Dostoiévski, esse novo

²⁹ Ver Goldman, 1976, que aprofunda a questão e foi mencionado no primeiro capítulo deste trabalho.

herói se apresenta em diversas obras e com diferentes aspectos. Em *O Idiota*, por exemplo, nosso herói representa a ingenuidade ao extremo. Quando pensou em escrever esse romance, Dostoiévski queria uma personagem absolutamente pura - e essa pureza traz consequências inusitadas, como despertar o amor das duas mocinhas do romance.

O romance brinca com a palavra “idiota”, que pode ser compreendida como uma pessoa de pouca inteligência ou que tenha epilepsia. A epilepsia, doença que acometia Dostoiévski, aparece em diversos romances (em *Os Irmãos Karamázov* é o filho bastardo, servo e epilético que assassina o pai Karamázov, deixando a culpa para o filho legítimo Dimitri) e vem precedida de muito preconceito. Ademais, a descrição do quadro da doença é extremamente detalhada, deixando transparecer o horror de quem assiste a uma crise epilética.

Mas os problemas de Míchkin não se restringiam à epilepsia. Seu nome remetia à nobreza, mas Míchkin não era familiar do príncipe de mesmo nome. Com isso, os preconceitos só aumentam, ainda mais que, além de não ser nobre, Míchkin era pobre. Sua sorte muda com a herança de um parente distante, mas sua ingenuidade o impede de ser feliz e, com a morte de Nastássia, Míchkin enlouquece e fica internado sem reconhecer ninguém. Para Pflieger (1943, p. 39), “Dostoiévski criou com o *Idiota* uma imagem humana que é o símbolo de Cristo.” Isso explicaria a sua capacidade de despertar sentimentos antagônicos nas pessoas que conhece.

A trágica história de Míchkin não é comparável às inúmeras tragédias que povoam a vida das personagens em *Os Demônios*, porque, nesse romance, os dramas são coletivos e refletem uma sociedade doente. Esse romance é bastante extenso, com diversas personagens, e só ao longo da narrativa se percebe, verdadeiramente, as personagens principais, Nikolai e Piotr.

O primeiro a aparecer é Piotr Stiepânovitch, filho de Stiepan, que nunca se interessou pelo filho, de quem apenas controla a herança. Piotr não conheceu a mãe, que morre, nem o pai, que o deixou com umas tias. Tem personalidade forte e é um tanto indiferente a afetos, preocupa-se apenas com poder e dinheiro. Viveu por muito tempo no exterior, onde adquiriu conhecimentos diferentes ao dos russos, mas cria com Nikolai um grupo revolucionário de “esquerda”, com o qual pretende “consertar” a Rússia.

É interessante notar que o objetivo do grupo era inversamente alcançado com suas atitudes, por exemplo, eles queriam impor aos participantes regras rígidas, que incluíam a impossibilidade de

deixar o grupo. Quem ousasse abandoná-lo deveria ser eliminado sob o pretexto de colocar a segurança dos demais em risco. Isso é o que acontece com Chátov, como veremos adiante.

Piotr retorna à Rússia para preparar o terreno para a volta de Nikolai, que é um jovem rico e mimado por sua mãe, Várvara. É também um fruto da educação europeia, pois passou a maior parte de sua vida na Europa. É inconsequente e mau. Ao longo da narrativa, suas maldades vão se evidenciando e causando terror ao leitor. Uma delas é o casamento com a coxa Mária Tiemofiéievna. O casamento é mantido em segredo e, embora não se concretize, demonstra o caráter da personagem, que se casou devido a uma aposta.

Mária, além de coxa, é alienada, vive em surto, e muitos duvidam de que ela tenha se casado justamente porque um casamento com ela seria uma loucura. Chátov mora no mesmo prédio que Mária e ambos têm uma amizade. Além disso, Chátov é ex-servo de Várvara e ex-participante do grupo de Nikolai e, como sabemos, o grupo não admite desistências. Então, Chátov passa a ser perseguido por Nikolai e Piotr. Para piorar a situação do ex-servo Chátov, sua esposa fugiu com Nikolai, que a abandona grávida.

Cada personagem de *Os Demônios* tem um drama pessoal que merece ser analisado. É o caso de Mária, esposa de Nikolai. Seu irmão é alcoólatra e usa o casamento da irmã para extorquir o cunhado e manter-se, uma vez que não possui renda alguma. Mária é coxa e louca, tem um temperamento doce, mas oscila entre a tranquilidade e a agitação. Deseja que seu casamento se concretize, pois, em sua ingenuidade, acredita no amor do marido.

Ao conhecer sua sogra, Várvara, causa um constrangimento geral pela sua aparência e comportamento. Com a revelação de que se casou com Nikolai, Mária desperta a surpresa de todos, em especial a de Lisa, pretendente de Nikolai.

Lisa é outra vítima dele. Rica, infantil e mimada, acaba seduzida por Nikolai e, envolvida por ele, tem um final trágico. Sua morte, no entanto, não deixa de ser consequência das maldades de Nikolai, que, disposto a matar sua esposa, contrata um assassino para tal. Então, após esfaquear Mária e seu irmão, ateam fogo na casa dos dois, para tentar encobrir o crime, que é descoberto e Lisa é considerada culpada pelo crime e punida pela comunidade.

Como na noite do crime Lisa teve sua noite de amor com Nikolai, a comunidade local a

culpa pelo ocorrido e a lincha. Mas não são essas, Lisa e Mária, as únicas vítimas de nosso anti-herói, pois ele também seduz Dúnia, sua ex-serva e irmã de Chátov, o mesmo que assassina. Além disso, num capítulo que foi originalmente censurado, Nikolai seduz uma menina, que, desonrada, se deprime a ponto de cometer suicídio. O pior é que Nikolai se finge de amigo dos pais e “surpreende-se” com a tragédia da menina.

Esse relato ocorre com a visita de Nikolai a um monge, fato registrado num apêndice da obra³⁰, e a brutalidade dos fatos é apavorante, tanto que o monge se ajoelha diante de Nikolai e implora que ele não cometa aqueles crimes.

A maioria dos crimes de Nikolai são acobertados, às vezes até premeditados, por Piotr, com quem tem uma amizade doentia. Piotr não chega a ser um alter ego de Nikolai, mas vive a sua sombra. A própria ideia de se “livrar” de Chátov é de Piotr. Aproveitando-se do desejo de Kirillov de matar-se, Piotr estabelece o seguinte plano:

- A firme intenção, filosófica e, a meu ver louca, que ele tem de se privar da vida chegou ao conhecimento de lá (continuou esclarecendo Piotr Stiepánovitch). (...) Amanhã, depois de Chátov, eu lhe ditarei um bilhete dizendo que ele é a causa da morte de Chátov. Isso será muito provável: os dois eram amigos e foram juntos para a América, lá brigaram, e tudo isso será explicado no bilhete... e ... e inclusive, dependendo das circunstâncias, será possível ditar ainda mais alguma coisa a Kirillov, por exemplo, sobre os panfletos e talvez, em parte, sobre o incêndio. Aliás, eu pensarei sobre isso. Não se preocupem, ele não é supersticioso; assinará tudo. (Dostoiévski, idem, p. 534-5)

A capacidade de Piotr de planejar crimes é espantosa. Por algum motivo, que não aparece no romance, Piotr tem adoração por Nikolai, acredita mesmo que Nikolai é um ser extraordinário, capaz de feitos extraordinários para “salvar” a Rússia do caos que estava vivendo naquele momento. Nikolai rejeita a ideia de ser extraordinário, de ser o homem que Piotr acredita que ele seja. Segundo Pflieger (idem, p. 22), “o sofrimento – sim, este é a causa única do conhecimento. Embora eu tenha afirmado, a princípio, que a meu ver o conhecimento é a maior infelicidade para o homem, sei, todavia, que o homem o ama e não o troca por qualquer das satisfações. O conhecimento está, por exemplo, muito acima de 2 vezes 2.” No entanto, em *Os Demônios*, o

³⁰ Dostoiévski passou a ter as obras censuradas depois de sua prisão política e a censura achou por bem retirar esse trecho da obra, que depois foi publicado em forma de anexo.

sofrimento não traz conhecimento, apenas infelicidade, pois não há tempo para que se possam reverter as inúmeras atrocidades narradas.

Em *São Bernardo*, o conhecimento também traz infelicidade, pois há a consciência da impossibilidade de reverter o passado. Ao se dar conta de que tudo foi em vão, Paulo Honório questiona-se sobre a validade de tudo aquilo. Trabalhou arduamente para construir um patrimônio e ter um herdeiro para dar continuidade ao seu trabalho. Essas ações perderam o sentido para ele, quando percebe que o mais importante, que é a felicidade, ele não conseguiu obter. Sua contradição ocorre, justamente, porque só se dá conta de que “estragou tudo” quando já não é possível “consertar nada”. Madalena está morta, o filho não lhe traz alegria e a fazenda, por que lutou, está novamente entrando em decadência e ele não tem forças nem vontade para reerguê-la.

Paulo Honório representa a essência do espírito capitalista: busca o dinheiro/poder a qualquer preço, mas, uma vez alcançado esse objetivo, fica o vazio da infelicidade. O homem moderno tem lutado para tentar conciliar suas necessidades espirituais e materiais, mas parece ser impossível essa missão. Ao fecharmos os olhos para questões importantes, como o amor, e valorizarmos apenas as conquistas materiais, que trazem conforto imediato, mas se esvaziam com o tempo, somos levados à solidão.

A solidão é o destino de Paulo Honório, como é o de Bentinho. Nikolai não suporta o peso de suas ações desumanas e põe fim a sua vida, enforcando-se, mas não deixa de ser uma prova do tamanho de sua solidão. O mesmo ocorre com Madalena. Então, a impossibilidade de felicidade traz suas consequências.

Para Dostoiévski, uma das formas de escapar dessa solidão é através de Deus. Segundo Pflieger (idem, p. 26-7), “Só um cristão, que considera o homem um mistério e não mero apêndice da natureza, pode debruçar-se sobre o caos humano com a paixão do desespero. Só um cristão é capaz de tal paixão antropológica.” E essa paixão pode ser percebida nas obras de Dostoiévski, especialmente em *Os Demônios*.

Os atos de todos parecem impregnados de maldade. Salvam-se poucas personagens dessa afirmação, como é o caso de Chátov, mas é preciso lembrar alguns elementos. Chátov era ex-servo, homem do povo portanto, e Dostoiévski acreditava que o povo russo ainda era puro. Apesar de ter vivido fora da Rússia e de ter se envolvido num grupo revolucionário, Chátov é incapaz de atitudes

más. Sua bondade está em acreditar na felicidade, tanto que acolhe sua mulher apesar de tudo que aconteceu. De certo modo, essa é uma personagem bastante “romântica” e muito pouco moderna, pois não tem conflitos sobre a essência do bem e do mal. Deseja ser feliz e acredita que sua felicidade é possível, mesmo que o coloque numa situação desconfortável diante dos outros.

Essa sensação de desconforto, por exemplo, pode ser observada com a volta de sua esposa. Primeiro fato que chama a atenção é que, mesmo às vésperas de dar a luz, Chátov não percebe a gravidez da mulher. Seu casamento durou apenas três semanas, quando ela o abandonou por Nikolai. Dois anos depois, ela volta e é acolhida. Pior ainda: chega reclamando de tudo, especialmente do tamanho do cubículo em que Chátov mora e de sua extrema pobreza. A pobreza, aliás, é marca de algumas personagens de Dostoiévski, que, em determinado contexto, como é o caso de *Pobre Gente*³¹, chega a causar riso. No caso de Chátov, a pobreza é tanta que não tem chá para oferecer à esposa e precisa recorrer a Kirílov para isso.

Kirílov deseja suicidar-se, mas possui uma vida financeira muito melhor do que Chátov. Na obra, não aparece sua origem, mas é possível perceber que sua situação econômica não é tão difícil. Embora seja vizinho de Chátov, ou seja, ambos vivem no mesmo “antro”, a Chátov faltam os elementos necessários à sobrevivência e à dignidade de um russo, que são o chá e o alimento. Se não fosse por Kirílov, Chátov nada teria a oferecer à esposa.

Essa situação de vida indigna é semelhante a de Mária, esposa de Nikolai. Mária é vizinha de Chátov, também habita o “antro”, e, se não fosse o irmão extorquindo Nikolai, não teria como sobreviver. Apesar da vida miserável, Mária também preserva um bom coração – não é à toa que a consideram louca. De certo modo, nas obras de Dostoiévski, a bondade e a pureza parecem estar associadas à loucura, como se a racionalidade impedisse o indivíduo de ser bom. A própria racionalidade impede ou dificulta a crença em Deus, portanto nos torna mais egoístas e capazes de atos maus.³²

Em Graciliano, a religiosidade não existe concretamente, logo o destino inexorável das personagens é a infelicidade. Interessante é que, mesmo sendo ateu, é no povo mais humilde que Graciliano vê a bondade e a felicidade, como se pode perceber em *Vidas Secas*. Fabiano e Sinhá Vitória são representantes do povo mais humilde, falta-lhes até a capacidade de se comunicar, são

³¹ Ou *Gente Pobre*, conforme a tradução.

³² Essa ideia é reforçada pelos princípios da igreja ortodoxa, segundo Pondé (2003).

como bichos, mas é justamente sua condição inumana, que lhes dá a felicidade que outras personagens não encontram.

Com a modernidade, todos os mistérios do universo poderiam ser desvendados, mas isso não aconteceu e apenas aqueles que não foram “tocados” pelo fascínio da ciência, pois não tiveram acesso a isso, conseguiram manter-se puros o suficiente para lutar pela felicidade. A ciência, o conhecimento, pode ser considerado um “castigo”, pois nos impede de sonhar com a possibilidade de ser feliz.

É esse, resumidamente, o papel que a religião teria na vida dos homens: garantir uma possibilidade de felicidade, mesmo que pós-vida. Na Rússia, esse papel é representado também pela figura do czar, que seria o representante de Deus na Terra. Segundo Daniel Filho (1983, p. 20-1), “O estado czarista não se mantém apenas pela força. (...) O primeiro aspecto a ser destacado é o culto ao czar, 'paizinho' e representante de Deus na Terra. (...) Os aspectos do regime, secretos e místicos, acentuam o perfil semidivino do autocrata, bondoso e terrível como o próprio Deus.”

Talvez isso possa explicar porque Dostoiévski passou, após a prisão, a defender o czarismo e a achar o socialismo, que elimina Deus, um movimento perigoso. *Os Demônios* é uma espécie de prenúncio do que ocorreria na Rússia caso esses grupos revolucionários, ateus, tomassem o poder. Além disso, como os fatos são verídicos; essa possibilidade, portanto, era bem verossímil. Essa mudança de postura fez com que Dostoiévski fosse considerado reacionário, mas é preciso lembrar de sua religiosidade e também de que sua temporada na cadeia o fez observar o povo russo mais de perto, bem como os efeitos da ausência de fé.

Quando lemos *A Casa dos Mortos*³³, é inevitável o questionamento: o que move uma pessoa a praticar um crime? Lá se encontram todos os tipos de criminosos, dos mais perigosos aos mais inofensivos, e necessariamente o crime mais brutal não foi cometido pelo indivíduo mais perigoso ou por uma motivação extrema. Muitas vezes, são os sujeitos mais calmos e os motivos mais banais que motivam as maiores atrocidades. Além disso, muitos optam pelo crime para sobreviver com mais tranquilidade:

(...) *E existe (sic) ainda outros que cometem um crime só para virem cá para o presídio a fim de se livrarem da vida difícil que levavam e nada comparável às*

³³ Também traduzido por *Memórias (ou Recordações) da Casa dos Mortos*.

vantagens (para eles) existentes no presídio, onde a vida é melhor do que a liberdade. Pois claro, em liberdade afinal de contas a vida é cada vez pior, miséria tamanha que nem comer podiam, nada adiantando de manhã até a noite se esbodegarem à favor do patrão. Já, pelo contrário, no presídio o trabalho é muito mais leve, pão é coisa que não falta e às vezes tão bom como nunca o viram; nos domingos e dias santos dão carne, há distribuição de esmolas, podem ganhar uns copeques. (Dostoiévski, 1978, p. 57)

Cabe ressaltar que essa experiência é autobiográfica. Dostoiévski usa um recurso comum – o de achar os manuscritos de outrem, um ex-prisioneiro, que teria assassinado a esposa – para justificar a verosimilhança dos fatos, mas todos sabem que a “fonte” desse conhecimento é a sua própria passagem pela “casa dos mortos”. O registro desse episódio também pode ser verificado em sua correspondência, como o trecho a seguir:

Precisamente à meia-noite da véspera de Natal, as correntes tocaram-me pela primeira vez. Elas pesam cerca de cinco quilos e atrapalham imensamente a locomoção. Fomos então colocados em trenós abertos, cada um de nós com um guarda e, assim, em quatro trenós, deixamos Petersburgo. Meu coração pesava, e diferentes impressões impregnaram-me de sensações confusas e incertas. Meu coração batia de modo agitado, e isso parecia entorpecer a dor. Mas o ar fresco renovou-me e, como é comum antes de cada nova experiência que estejamos despertos pela ansiedade, por uma vivacidade curiosa, eu estava no íntimo muito tranquilo. (Dostoiévski, 2009, p. 66-7)

Esse trecho é parte de uma correspondência de Dostoiévski ao irmão Mikail, datada de 1854. Nela, o escritor revela os maus tratos que sofreu, como fome e frio, ao ser conduzido ao presídio russo. Embora os fatos narrados sejam bastante cruéis, é interessante que há um certo humor e até uma espécie de leveza ao narrar suas desventuras. De modo geral, suas cartas são bastante afetivas, mesmo quando mencionam fatos desagradáveis. Até mesmo a correspondência endereçada ao seu pai, que supostamente era um “monstro” e de quem Dostoiévski teria desejado a morte, é afetiva:

*Meu querido e bom pai,
O senhor irá pensar que seu filho exige demais ao escrever-lhe para pedir uma ajuda de custo? Deus é testemunha de que, nem por interesse próprio, nem pela*

mais extrema necessidade, eu jamais desejaria extorquir o senhor. Que amargo é ter que pedir à minha própria família um favor que tão pesadamente a oprime. Tenho minha própria cabeça, minhas próprias mãos. Fosse eu livre e independente, nunca pediria ao senhor nem mesmo um copeque – eu me conformaria com a mais amarga pobreza. Eu teria vergonha de escrever mesmo do meu leito de morte, pedindo por auxílio. Do modo como as coisas estão hoje, posso apenas consolá-lo com promessas para o futuro; contudo, o futuro já não é mais tão distante, e o tempo irá convencer o senhor dessa realidade. (Idem, p. 11)

Uma outra curiosidade é em relação ao mesmo temperamento de Graciliano Ramos em suas correspondências. É sempre bastante afetivo e, a exemplo de Dostoiévski, meio exagerado e até engraçado. A seguir, reproduzo, na íntegra, carta (ou bilhete) de Graciliano a seu pai, Sebastião, pela brevidade e teor curioso.

Viçosa, 21 de agosto de 1914. Meu pai. Pus hoje no correio uma carta para o senhor em resposta a seu bilhete. Acabo de receber seu telegrama. Creio que em Maceió não tenho amigos que se possam interessar tanto pela minha vida e pelo meu bem-estar. Que é que essa gente de Maceió sabe a respeito de minhas resoluções? Não quero emprego no comércio – antes ser mordido por uma cobra. Sei que também há dificuldades em se achar um emprego público. Também não me importo com isso. Vou procurar alguma coisa na imprensa, que agora, com a guerra, está a valer, penso.

Portanto... os amigos que guardem suas opiniões.

Lembranças a todos os nossos. O filho e amigo, Graciliano. (Ramos, 1980, p. 29)

A correspondência dos dois é mais uma demonstração da semelhança de temperamentos. Além disso, eles têm um episódio em comum: a prisão política, que é relatada pelos dois, embora de modos distintos. Como já comentei, Dostoiévski transforma sua experiência carcerária em ficção, com *A Casa dos Mortos*; Graciliano, por sua vez, decide fazer um relato assumidamente autobiográfico. É evidente que ele não abandona a ficção, pois a autobiografia não deixa de ser uma recriação da verdade, mas Graciliano assume a responsabilidade de escrever “dando o nome aos bois”, não disfarça os acontecimentos, embora eles estejam marcados pela memória e emoção.

Em *Memórias do Cárcere*, encontramos também uma mistura de indivíduos de todos os tipos, com os mais variados crimes. Tanto Dostoiévski quanto Graciliano foram, pode-se dizer,

“discriminados” por sua condição social e econômica, pois os presos políticos estavam no mesmo espaço de presos ditos comuns. A experiência também trouxe a Graciliano uma proximidade maior com o povo e sua consequência foi o brilhante livro *Vidas Secas*. Nascido da necessidade financeira, e originalmente escrito como contos, mais fáceis de serem publicados, *Vidas Secas* é o livro mais humano de Graciliano. Nele, as personagens são como animais, mas, como já disse, é justamente essa condição que as humaniza. É também o livro mais otimista do escritor, pois seu final aberto permite a possibilidade de um futuro melhor para Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos.

Vidas Secas é extremamente interessante do ponto de vista narrativo, pois sua estrutura circular permite que se leiam os contos de modo independente, sem que se prejudique a compreensão. Esse romance, sem dúvida, representa bem a estrutura moderna da narrativa. *São Bernardo* também tem uma estrutura interessante, embora não seja inovadora. Inicia-se pelo final, quando tudo já está liquidado. Também conta com a emoção e a memória para a narração dos fatos.

O modo peculiar como Graciliano narra suas histórias, com precisão absoluta, é talvez o maior destaque de sua literatura. Comparado aos outros contemporâneos do Romance de 30, “ele se distingue pela forma, pelo plano técnico narrativo, pela segurança em tratar com a língua. Em suma: ele se destaca por ser, além de romancista, um bom escritor.” (Brasil, 1969, p. 16) Sua preocupação com o interior das personagens é outra marca de sua obra. Segundo Graña (2003, p. 86), “Graciliano é frequentemente comparado a Dostoiévski, pela ausência de reserva no febril movimento de extrair do vivido, sobretudo da vivência física, a visceral matéria para construção da narrativa, seja ela autobiográfica ou ficcional.” E, embora a associação dos dois se dê, comumente, pela questão da análise psicológica das personagens, poucos – eu desconheço algum, mas deve existir – os associam pela questão da modernidade, objetivo deste trabalho.

4.1. O processo de criação literária de *Os Demônios* e *São Bernardo*

Quando imaginou *Os Demônios*, Dostoiévski estava bastante empolgado e acreditava que o terminaria em poucos meses. Iniciou sua escrita, simultaneamente, com a novela *O Eterno Marido*. “No entanto, mesmo enquanto escrevia a novela, não parava de pensar no romance (que no começo não eram *Os Demônios*, mas uma mutação do projeto original do *Ateísmo*).” (Frank, 2003, p. 479) Segundo seu biógrafo Joseph Frank, esse período de criação literária foi bastante tumultuado e

recebeu destaque na biografia do escritor.

Conforme Frank (idem, p. 517):

Em dezembro de 1869 e fevereiro de 1870, de repente Dostoiévski mudou o rumo de sua vida literária, pôs de lado A vida de um Grande Pecador e dedicou-se a um livro que tinha 'pertinência direta com a questão contemporânea mais importante'. Que questão tinha atraído tanto a atenção do escritor? Era o 'caso Netchátev' – o assassinato de um estudante, Ivan Ivánov, na Academia de Agricultura Petróvski de Moscou, por um grupo revolucionário secreto liderado por Serguiei Netchátev. O motivo que levou o grupo a matar Ivánov, um de seus próprios membros, continua um mistério até hoje [2003].

Esse é escopo da história de *Os Demônios*. Dostoiévski ficou intimamente tocado com o fato, que, com avidez, acompanhou pelos jornais³⁴. Esse episódio fez com que Dostoiévski interrompesse a produção da obra que seria, segundo o próprio autor, sua obra-prima, uma obra do mesmo porte de *Guerra e Paz: A Vida de um Grande Pecador*.

Segundo o desejo de Dostoiévski, esse seria seu último romance e consistiria em cinco novelas.

As novelas serão de todo independentes uma da outra, de modo que poderão ser vendidas separadamente. Destino a primeira dessas novelas a Kashpirev: a ação se passa ainda na década de 1840. Já existe o título geral do romance: Vida de um Grande Pecador, mas cada uma das novelas terá título próprio. A questão principal, que será tratada em todas as partes, é aquela mesma com que me torturei consciente e inconscientemente a vida toda: a existência de Deus. A personagem principal é, no decorrer de sua vida, ora um ateu, ora um crente, ora fanático e sectário, ora novamente ateu. A segunda novela se passará toda num mosteiro. Depositei todas as minhas esperanças nesta segunda novela. Talvez se diga finalmente que não escrevi bobagens. (Dostoiévski apud Grossman, 1967, p. 239-240)

Desta longa citação, pode-se apreender diversas informações. Uma delas é a preocupação de Dostoiévski de ser reconhecido como um grande escritor, a exemplo do que acontecia com Tolstói.

³⁴ Ver Grossman, 1967, p. 239.

A segunda, que Dostoiévski planejava minuciosamente suas obras e, em alguns casos, a reescrevia inúmeras vezes (só *O idiota* foi reescrito oito vezes!³⁵), desmitificando a ideia de que Dostoiévski escrevia descompromissado com a forma. E, por último, a importância que *Os Demônios* teve para o escritor, a ponto de ele adiar o projeto de sua grande obra-prima.

Por isso, *Os Demônios* merece uma análise mais profunda, pois Dostoiévski estava muito preocupado com a Rússia e o alto índice de suicídios da época. Arriscou, na falta de um termo melhor, sua respeitabilidade literária para escrever uma obra “panfletária” e chegou a sacrificar a literariedade da obra para torná-la um alerta sobre as consequências da modernidade, não só na Rússia, mas em todo o mundo.

No entanto, segundo Frank (idem, p. 539):

Apesar do entusiasmo com que Dostoiévski começou a escrever Os Demônios seu estado de ânimo mudou quando se defrontou com dificuldades e a idéia (sic) central de compor um “panfleto” principiou a tomar novo rumo e expandir-se. “Dei partida a esse romance; ele me seduzia”, escreveu à sobrinha Sofia, em julho de 1870; “mas agora ele me angustia. Está ocupando meu tempo demais e eu gostaria de escrever sobre outras coisas mais”.

A complexidade da obra foi se apresentando aos poucos. “A idéia (sic) [desse romance] é ousada e enorme. O problema é que estou tratando de assuntos que estão além da minha capacidade. O poeta que existe em mim sempre prepondera sobre o artista, e isso é ruim.” (Dostoiévski apud Frank, idem, p. 539-540) Originalmente, Dostoiévski acreditava que o escreveria velozmente e confia a Máikov, em carta de abril de 1870, a ambição de concluir o romance em três meses: “O que estou escrevendo para *O Mensageiro Russo* estará terminado em três meses ou pouco mais”. (Dostoiévski apud Frank, idem, p. 540)

Pretensão à parte, Dostoiévski percebeu a dimensão da obra que pretendia escrever, que estava muito além de um simples romance baseado em fatos reais. *Os Demônios* é um romance visionário, pois pode ser interpretado como uma antecipação dos sistemas autoritários que se seguiriam na Rússia, com Stalin, e na Alemanha, com Hitler.

³⁵ Ver Grossman, idem, p. 25.

Além de consumir mais tempo do que o esperado, Dostoiévski teve que lidar com questões difíceis como a Guerra Franco-Prussiana, que aparece na obra “como título de uma composição para piano de autoria do judeu servil e obsequioso Liámchin, cuja peça é por assim dizer uma batalha musical entre *La Marseillaise* e *Mein lieber Augustin*.” (Frank, idem, p. 546) A ideia de Dostoiévski sobre as guerras é, segundo seu biógrafo, que elas são necessárias, pois “sem sofrimento, não se conseguirá entender a felicidade. Um ideal percorre, através do sofrimento, o mesmo que o ouro faz através do fogo.” (Dostoiévski apud Frank, idem, p. 544) Mas, como bom cristão que era, Dostoiévski não ficava satisfeito com as guerras e as perdas que vêm com elas, apenas acreditava que “uma paz demorada geralmente produz um espírito comercial dominante e, junto com ele, o baixo egoísmo, a covardia e a efeminação, e degrada a índole das pessoas”. (idem) Em sua visão, a tragédia da guerra favoreceria a união em prol de uma reconstrução e, nesse ponto de vista, há uma certa validade.

Além de fatos, é sabido que Dostoiévski também usou personagens reais em *Os Demônios*. Ainda conforme seu biógrafo Frank (idem, p. 551), “Já vimos que a importância de Strákhov sobre Granóvski tinha sido muito importante para a gênese d'*Os Demônios*; e podemos afirmar que outra de suas colaborações para *Aurora*, uma importante série sobre Herzen, está ligada à maneira pela qual Dostoiévski delineou o caráter de Stepan Trofimovitch.” Essa personagem é alvo de constantes críticas, descrito como um intelectual de fachada, um inútil sustentado por uma mulher, a princípio, que crê em sua inteligência, mas depois o sustenta por amizade.

É justamente essa personagem que é pai de Piotr, o coautor do assassinato de Chátov e um dos líderes do movimento revolucionário ao lado de Nikolai. Piotr e Nikolai, protagonistas do romance, são descritos com bastante cuidado, segundo Frank. “Dostoiévski também se mostra cuidadoso em apresentar seus nihilistas n'*Os Demônios*: caracteriza-os não como vilões malvados que agem por motivos desonestos ou puramente egoístas, mas como pessoas vãs, pretensiosas, frívolas ou apenas ingênuas – presa fácil de alguém como Piotr Verkhoviénski, que sabe jogar com a fraqueza humana.” (Frank, idem, p. 555)

O próprio Frank adverte para o fato de que, em sua juventude, Dostoiévski também participou de um grupo revolucionário e foi considerado um conspirador contra o czar, fato que o levou à Sibéria, como já comentei anteriormente. Essa experiência, sem dúvida, ajudou-o na gênese dessas personagens.

E por falar de sua experiência, Dostoiévski vivia momentos de imensa penúria quando escreveu *Os Demônios* e foi por esse motivo que interrompeu seu projeto de escrever *A Vida de um Grande Pecador*. Sua situação era tão crítica que não tinha dinheiro nem para enviar um telegrama:

O que devo fazer agora? Quando irei receber meu dinheiro? Por que Kachpirev espera por meu telegrama, e pede que eu retorne para ele a letra de câmbio (“mando-lhe o dinheiro pelo correio”, disse ele) ao invés de me enviar agora, diretamente, a segunda parcela de setenta e cinco rublos, que deveria ser paga há dez dias? Por acaso ele crê que a carta na qual narrei minha situação lamentável é literatura e nada mais? Como posso trabalhar se estou faminto, se tenho que penhorar minhas roupas para ter o dinheiro necessário para enviar um telegrama? (...) É a leviandade de um homem que não se preocupa nem um pouco com a situação de seu próximo. E ele quer de mim uma arte lúcida, poesia pura e fluida, e indica-me Turgueniev e Gontcharov! Se eles soubessem sob que condições eu tenho que trabalhar!...(Dostoiévski, 2009, p. 166-8)

Além da questão financeira, que o atormentava, especialmente porque o impedia de retornar à Rússia, havia a sua saúde cada vez mais debilitada pela epilepsia e a saúde de sua esposa, Anna Grigorievna Dostoiévskaja. Ela havia acabado de dar à luz a Liúbov, filha mais velha do casal, após a morte de Sonia, e precisava de cuidados, além de estarem em pleno inverno europeu, necessitando das roupas que estavam penhorando.

Dostoiévski estava “exilado” na Europa, devido a suas dívidas, mas queria voltar à Rússia. Ocorre que, além de não ter dinheiro para o transporte, havia o risco de Dostoiévski ser preso por dívidas quando retornasse ao seu país. Segundo ele, era impossível escrever fora da Rússia e isso dificultava muito seu trabalho, sem contar que a distância também afetava sua relação com os editores e o impedia de negociar melhor as suas obras, escritas sempre por necessidade financeira.

Apesar disso, Dostoiévski não era um mercenário e só escrevia obras cujo tema lhe interessasse: “Vou lhe dizer honestamente: nunca até hoje criei uma trama por conta do dinheiro que ela me renderia, nem por senso do dever, somente para finalizar um trabalho para certo prazo. Apenas aceito encomendas quando já tenho um tema pronto em minha mente, algo que eu realmente queira abordar, e que eu sinta necessidade de escrever.” (Dostoiévski, idem, p. 169) É por não querer “sacrificar” sua obra-prima que Dostoiévski decide escrever *Os Demônios*, pois queria escrevê-la sem pressa: “Farei um esforço para publicá-lo diretamente em livro, ou seja, também no

outono; mas não será problema se não for possível. (...) Só o tema já é intenso e instigante. Nunca trabalhei tão facilmente e com tamanho entusiasmo.” (Dostoiévski, idem, p. 168)

Mesmo com tantos problemas, Dostoiévski tornou-se um grande escritor. As adversidades, que são a marca de sua vida, parecem ter contribuído para enriquecer o homem e sua obra, que prima pela capacidade de contar o drama humano em suas diferentes misérias.

No entanto, a necessidade financeira não foi o único motivo de Dostoiévski para escrever *Os Demônios*. Como já mencionei, o escritor ficou profundamente abalado com o episódio do estudante assassinado, que era colega do irmão de sua esposa. Seu entusiasmo ia além da questão literária, pois, conforme carta a Strakhov, “Tenho depositado fortes esperanças no romance que escrevo atualmente para 'Russki Vestnik', mas não por causa de seu lado literário, e sim, por sua parcialidade: quero expressar alguns pensamentos, mesmo que, com isso, o lado literário morra. Me (sic) atrai aquilo que acumulei na mente e no coração; que saia um panfleto, mas direi tudo.” (Dostoiévski apud Dostoievskaja, 1999, p. 151)

Ele estava preocupado com o futuro dos jovens russos e esse sentimento se acentuou com a visita de seu cunhado, irmão de sua esposa. Segundo Anna Gregorievna (idem), Dostoiévski convidou o irmão dela para ir à Europa com medo de que ele se envolvesse nos movimentos estudantis que aconteciam na Rússia naquele momento, além de acalmá-la e a sua mãe, que estavam com saudades do rapaz. Foi desse modo que Dostoiévski teve maior contato com a história do estudante assassinado e decidiu torná-la um romance. “Então Fiodor Mikhailovitch teve a idéia (sic) de descrever, em um de seus contos, o movimento político daquela época e mostrar como um de seus principais heróis, o estudante Ivanov (de sobrenome Chatov)(sic), é morto posteriormente por Netchaiev. Meu irmão falava do estudante Ivanov como de uma pessoa inteligente, que se destacava por sua firmeza de caráter.” (Dostoievskaja, idem, p. 155-6)

Mais uma vez, a questão biográfica está presente. Somada a ela, temos a empolgação com que Dostoiévski escrevia suas obras, mesmo necessitando de dinheiro. Ele chegou a mencionar à sobrinha a desvalorização que suas obras sofriam em decorrência disso:

Tenho-me ocupado da literatura há vinte e cinco anos, mas nunca tomei conhecimento de um autor que oferecesse sua própria obra aos livreiros para uma segunda edição (menos ainda com o agenciamento de estranhos, a quem isso

pouco diz respeito). Se um autor oferece a própria obra, recebe apenas um décimo do que ela vale. Mas se o editor, ou seja, quem adquire os direitos sobre o livro, busca uma obra de seu interesse, o valor é dez vezes maior. (Dostoiévski, idem, p. 180)

Apesar disso, sua obra alcançou – talvez até tenha superado em alguns aspectos – a de seus contemporâneos, tornando-o um dos maiores escritores do século XIX e da atualidade também. Do mesmo modo, temos em Graciliano um escritor que teve dificuldades em “vender” suas obras, como já mencionei anteriormente. Jorge Amado tinha maior reconhecimento financeiro, mas Graciliano tem uma obra mais diversificada, que não segue um modelo.

Outro ponto de contato entre os dois é o apreço pelas obras aqui trabalhadas. *São Bernardo* foi escrito com zelo: “Continuo a consertar as cercas do *S. Bernardo*. Creio que está ficando uma propriedade muito bonita. E se Deus não mandar o contrário, qualquer dia terei de apresentá-la ao respeitável público. O último capítulo, com algumas emendas que fiz, parece que está bom.” (Ramos, 1980, p. 119) Graciliano queria não somente representar a realidade nacional, mas também a língua falada pelo povo, sem com isso acanalhar sua literatura:

O S. Bernardo está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. (...) Quem sabe daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão S. Bernardo, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem. (Ramos, 1980, p. 130-1)

O carinho que o escritor dedicou a esta obra é bem diferente do que dedicou a *Angústia*, fruto das mais severas críticas de seu autor. Em qualquer lugar que comente sobre a obra, Graciliano é categórico em afirmar que ela é uma “porcaria”. Com dificuldade em publicá-la, escreve à mulher:

A publicação daquilo seria um desastre, porque o livro é uma porcaria. Não me lembro dele sem raiva. Não sei como se escreve tanta besteira. Pensando bem, o

Schmidt teve razão e fez-me um favor. Resta-me agora S. Bernardo. Tenho alguma confiança nele. As emendas foram feitas. O trabalho que estou fazendo é quase material: tolice, substituição de palavras, modificação de sintaxe. Mas tenho trabalhado demais: um dia destes estive com os meus bichos de S. Bernardo das seis da manhã à meia-noite, sem me levantar da banca. (Ramos, 1980, p. 126)

Como se vê, *São Bernardo* é um “filho” estimado de Graciliano e, por conta disso, contém inúmeros elementos de análise. Prova disso é a fala de Antonio Candido, em *Ficção e Confissão*:

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vividas emoções pessoais. Com isto, percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir. De tal forma que, embora pouco afeito ao pitoresco e ao descritivo, e antes de mais nada preocupado em ser, por intermédio da sua obra, como artista e como homem, termina por nos conduzir discretamente a esferas bastante várias de humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever. (Candido, 2005, p. 17)

Essa descrição de Graciliano faz jus ao escritor, cuja modéstia, às vezes, era tão exagerada que as depreciava. *Angústia*, que analisei em minha dissertação, foi, com certeza, a obra mais atacada, no entanto, se chegou a ser publicada é porque havia nela alguma coisa – a ideia que fosse – que interessava a seu autor, pois é também uma característica de Graciliano – e talvez de todos os escritores – escrever sobre o que é importante a eles. Até mesmo num trabalho acadêmico como este, a escolha dos autores se dá pela afinidade, é uma questão de escolha e toda escolha requer sacrifícios. O sacrifício a que me refiro é a de concretizar uma ideia, ou, como dizia Dostoiévski, a execução. Executar *Angústia* pode não ter sido plenamente satisfatório, porque faltou tempo para “corrigir” as imperfeições que Graciliano lhe atribuía, mas, evidentemente, não era uma história ruim, escrita apenas por dinheiro.

Então, é importante que se destaque a dedicação com que ambos executaram suas obras, cujo resultado está aí: obras fundamentais de seus respectivos países. Em relação a *São Bernardo*, é notória a empolgação de Graciliano ao escrevê-la. Em suas cartas à esposa, Graciliano comenta que

passava horas se dedicando ao livro, chegava a parar só para comer. Infelizmente, assim como Dostoiévski, Graciliano não recebia muito retorno financeiro, mas possuía uma outra renda, a de funcionário público. Mesmo assim, sua necessidade financeira era grande:

E quanto a S. Bernardo, cuja primeira edição aqui deixou-o quase inédito e só agora foi realmente publicado, vamos ver se você consegue empurrá-lo para a frente. Os duzentos pesos são uma ninharia, mas já que você diz que o editor não pinga mais, dê um jeito para que esse judeu me arranje logo um cheque. A tradução deve estar concluída, se o Narravo não emperrou, e essa modesta pecúnia aqui seria agora muito oportuna. Peça-lhe que não esqueça esse ponto, que tem para mim uma importância terrível. (Graciliano apud Maia, 2008, p. 76)

Passarei, a partir de agora, à análise dos heróis da modernidade nas obras *Os Demônios* e *São Bernardo*, muitas vezes não me restringindo aos protagonistas, pois, nessas obras, todas as personagens são importantes para a compreensão desse novo tipo de herói.

4.2. Piotr, Nikolai e Paulo Honório: heróis da modernidade?

Como já mencionei, ao se iniciar a leitura de *Os Demônios*, fica a sensação de que Stiepan, pai de Piotr, é o protagonista ao lado de Várvara, mãe de Nikolai, mas, ao longo da narrativa, percebemos que são os filhos destes os reais protagonistas desta terrível história. Também já mencionei o caráter biográfico desta obra, mas, ao me dedicar à leitura e releitura deste romance, dei-me conta de um detalhe que me chamou muita atenção: os nomes dos protagonistas são nomes de czares russos.

Piotr (Pedro) não tem apenas o mesmo nome do czar que quis tornar a Rússia uma nação europeia. A obstinação de Pedro, o Grande, em modernizar a Rússia era tal que resultou na morte de milhares de russos. Como o czar, Piotr também era obstinado. Seu objetivo de “reformatar” a Rússia, tendo Nikolai, como líder, vai além de uma meta, pois torna-o capaz de matar para atingi-la.

Piotr foi criado longe da Rússia, sem os valores de seu povo. Não tem vínculos com o pai, que mal conhece, nem com a mãe, que morreu quando ele nasceu. Sua educação europeia seria a

responsável por suas ideias “revolucionárias”. É o grande mentor do assassinato de Chátov, nem tanto para evitar a descoberta da causa, mas porque ele não gostava de Chátov ou de sua relação com Nikolai. É tão dedicado a Nikolai que o considera um “messias” e tudo faz para conduzi-lo ao seu destino de líder da Rússia.

Entre os muitos episódios que demonstram essa dedicação, um deles merece destaque: quando Piotr convence Nikolai a se livrar de Mária e a se unir a Lisa. Essa vontade de decidir sobre o destino, como se fosse um deus, é uma das maiores características dessa personagem, embora sua dedicação a Nikolai beire à submissão. Muitas vezes, Piotr é obrigado a humilhar-se para Nikolai, que pouco - ou nada - está convencido do destino que Piotr traçou para ele.

Nikolai é um desses rapazes mimados pela fortuna herdada. Não tem apego a nada, nem a mãe, que o tem como um “santo”. É dissimulado, mas consome-se entre o bem e o mal, pendendo mais para o mal. É capaz, a exemplo do czar de mesmo nome, de atos de extrema maldade, já mencionados, como se casar por brincadeira ou, o pior de todos, deflorar uma jovem que, inconformada com o fato, se enforca.

Esta personagem é bastante enigmática, especialmente no episódio em que se encontra com um famoso monge, o qual se ajoelha diante de Nikolai, implorando que este fuja aos seus intentos malignos. Há uma carga bastante grande de fatalismo em seu destino, pois parece que Nikolai não tem forças para resistir ao seu destino e, ao mesmo tempo em que repele as ideias de Piotr, executa, por conta própria, outras tão cruéis quanto as sugeridas pelo amigo Piotr.

Envolve-se com a esposa de Chátov, a qual é abandonada grávida, com a irmã de Chátov, sua ex-serva, com uma louca, cujo casamento acontece por uma aposta, e com Lisa. Com todas, ele demonstra insensibilidade, pois não está emocionalmente envolvido com nenhuma delas. Apenas conquista para demonstrar sua “indiferença” pelos valores russos. Não se importa com as consequências de seus atos, mas, surpreendentemente, ao final da narrativa, parece dar-se conta do que fez, já que se enforca.

Essas duas personagens, Piotr e Nikolai, são representantes de uma nova geração, dominada por ideias “modernas”, que ignoram a existência de Deus e acreditam que a libertação dos servos é responsável pelo “apodrecimento” da sociedade russa. São reacionários, mas consideram-se revolucionários e representam o desordenamento da sociedade em que estavam inseridos.

Por tratar-se de um fato baseado na realidade, é possível compreender por que a Revolução Russa aconteceu anos mais tarde. Era impossível manter a autocracia, mesmo que ela tenha se “flexionado” e libertado os servos, proporcionando-lhes um pouco de “dignidade”. Chátov, nesse sentido, é uma personagem emblemática, pois, como ex-servo, frequentou as rodas estudantis, morou no exterior, teve acesso ao conhecimento, mas nunca foi plenamente aceito pelos seus “iguais” de origem aristocrática. Essa diferença aparece no desprezo com que Piotr e Nikolai o liquidam. É como se Chátov não fosse um ser como eles, mas uma peça num jogo de xadrez.

Sua irmã, mesmo sendo tratada como um ente da família, é usada por Nikolai. Além disso, com a leitura da obra, tem-se a ideia de que não houve a igualdade prometida pela libertação dos servos, que ficavam marcados por sua origem. Embora não tivessem mais senhores que os governassem, não tinham espaço social e viviam em pocilgas, numa espécie de submundo.

Esse “submundo” é uma das características da sociedade moderna, que se partiu em diferentes mundos. Há o mundo daqueles que já nasceram “escolhidos”, senhores, e os que nasceram para servir. Pode-se analisar isso como um princípio da teoria do extraordinário, desenvolvida inicialmente no romance *Crime e Castigo*, por Raskolnikov, cujo raciocínio será “imitado” por alguns líderes mundiais, como Stalin e Hitler.

Quando se leem as obras de Dostoiévski, a imaginação corre solta, especialmente em relação à habitação. Sempre imaginei como seria morar numa cozinha separada por biombo, como ocorre com a personagem de *Pobre Gente*. Em *Crime e Castigo*, o quarto é tão pequeno e o teto tão baixo que o protagonista não pode ficar totalmente ereto sem bater a cabeça. Em *Os Demônios*, a situação não é diferente: as habitações do povo são terríveis. São partições de cômodos, imundos e insalubres, cujo resultado à saúde só pode ser prejudicial.

A descrição da casa dos Lebiádkin é um exemplo disso:

A porta dos Lebiádkin estava apenas entreaberta e não fechada e entramos livremente. Todo o apartamento era constituído de dois quatinhos ruinzinhos, com paredes escurecidas, nas quais farrapos de papel de parede enegrecido pela fumaça apareciam literalmente pendurados. Ali, alguns anos antes, havia uma taverna, até que Fillípov, o dono, a transferiu para um novo prédio. Os outros

cômodos, que serviam de taverna, estavam agora fechados e os Lebiádkin ocupavam aqueles dois. O mobiliário era formado por simples bancos e mesas de ripa, à exceção da velha poltrona sem braços. No segundo cômodo, em um canto, havia uma cama coberta por um lençol de chita pertencente a mademoiselle Lediádkina, e o próprio capitão, ao deitar-se para passar a noite, sempre se estirava no chão, não raro com a roupa que estava. Tudo estava coberto de farelos, lixo, empoçados; no chão do primeiro cômodo, no centro, havia um tapo grosso, ensopado, e ali mesmo, na mesma poça, um velho sapato gasto. (Dostoiévski, 2008, p. 148-9)

Não é de se espantar que vivendo em tamanha penúria um se entregue à bebida, no caso o capitão; e outro, à loucura. A questão do espaço é, inclusive, um dos fatores que Berman destaca como característica da modernidade nas obras dos escritores russos. Como os pobres vivem em pocilgas, o lugar de “igualdade” é a rua. A importância desse elemento na narrativa russa do século XIX é tanta que um dos subcapítulos do livro³⁶ de Berman é sobre esse tema.

Lá Berman (idem, p. 209) coloca que: “Para Dostoiévski e seu anti-herói, o palácio de Cristal também representa a modernidade, só que simboliza tudo o que há de agourento e ameaçador na vida moderna, tudo contra o que o homem moderno deve se colocar *em garde*.” E normalmente, os maiores conflitos das personagens dostoiévskianas se dão em lugares fechados, como repartições públicas ou pequenos cômodos.

A moradia de Sônia, em *Crime e Castigo*, por exemplo, é tão subdividida que precisava se atravessar outros cômodos para lá se chegar. A falta de privacidade que isso acarretava tornou possível a Svidrigailoff ouvir a confissão de Raskolnikov à Sônia.

Esses espaços são extremamente relevantes à saúde, especialmente mental, das personagens e representam essa nova sociedade russa rumo à modernidade. Quem os habita são os “*raznochintsy*, 'homens de várias origens e classes'”. (Berman, idem, p. 203) Segundo Berman (idem), os *raznochintsy* são filhos de sargentos, alfaiates, padres de vilas e funcionários que “irromperam em cena com agressiva estridência”.

É essa parte da população que habita esses cubículos e as histórias de Dostoiévski. Gente sem origem e que tem hábitos devassos, ou seja, entrega-se à bebedeira, à vagabundagem e ao

³⁶ *Tudo que é sólido desmancha no ar.*

crime. Quando inteligentes, entram em conflito com a realidade e o resultado, normalmente, não é positivo. Raskolnikov, por exemplo, decide fazer “justiça” com as próprias mãos e assassina a usurária Alena; Chátov torna-se membro de um grupo revolucionário, mas sua origem não lhe permite ser totalmente aceito e, tencionando largar a causa, é brutalmente assassinado.

Em relação a Chátov, que, embora não seja protagonista, é uma personagem-chave, motivo da narrativa, cabe notar que o seu assassinato é apenas mais uma maldade da dupla Piotr-Nikolai, pois ele é vítima de outras situações cruéis, como ter a mulher roubada e a irmã, desgraçada. Há, em sua personalidade, um misto de inferioridade e elevação, a qual se verifica na bofetada pública que este dá em Nikolai (p. 205). Apesar disso, há uma cena em que os dois conversam amigavelmente e parece haver algum sentimento de amizade entre eles, pois, quando Nikolai procura Chátov, tendo Kirílov de testemunha, para acertarem os detalhes do duelo entre eles, há uma passagem bastante curiosa³⁷, que revela o motivo da inveja de Piotr:

– *Então eu adivinhei e você também adivinhou – continuou Stavróguin em um tom tranquilo -, você tem razão: Mária Timofêievna Lebiádkina é minha mulher legítima, casada comigo em Petersburgo há quatro anos e meio. Foi por causa dela que você me deu o soco?*

Totalmente pasmo, Chátov ouvia e calava.

– *Adivinhei e não acreditei – resmungou finalmente, olhando com ar estranho para Stavróguin.*

– *E me deu o soco?*

Chátov corou e balbuciou quase sem nexos:

– *Foi por sua queda... pela mentira. Não me aproximei com o intuito de castigá-lo; enquanto me aproximava não sabia que ia dar o soco... Fiz aquilo pelo muito que você tinha significado em minha vida... Eu... (Dostoiévski, idem, p. 242)*

E na continuação desta estranha conversa, Nikolai o avisa de que “talvez o matem”, o que é bastante revelador, levando-se em consideração o suposto motivo da visita. Isso revela a dualidade das personagens da modernidade, capazes, ao mesmo tempo, de atos de extrema nobreza e indignidade. São atitudes imprevisíveis, como as de Nikolai, que tornam o herói da modernidade um enigma, pois, antigamente, este duelo só existia em personagens antagônicas.

Do mesmo modo, temos a personalidade contraditória de Kirílov, que quer matar-se,

³⁷ Citada anteriormente na p. 56 e aqui ampliada.

aparentemente, para provar uma teoria. Em princípio, Kirílov não tem motivos para querer matar-se, vive razoavelmente bem, tanto que é ele quem dispõe de recursos para Chátov acolher sua esposa. Tem amigos, pois é membro do mesmo grupo de Piotr e companhia. Não parece ter inimigos ou tristezas e está sempre em constante “comemoração”, como se lê na passagem em que Nikolai chega ao prédio em que tanto Kirílov quanto Chátov moram: “Aí estava tudo aberto, nem sequer encostado. O saguão e os dois primeiros cômodos estavam escuros, mas do último, onde Kirílov morava e tomava chá, brilhava a luz e ouviam-se risos e alguns risinhos estranhos.” (Dostoiévski, idem, p. 233)

Vê-se que, com a modernidade, o indivíduo tirou sua máscara, saiu do maniqueísmo, pois todos possuem um pouco de bem e de mal. Até a pessoa mais feliz carrega em si uma sombra – e isso é assustador para aqueles que acreditavam num ser uno, cheio de virtudes. A modernidade traz o contraditório em cada pedaço que ocupa: nas construções monumentais em “harmonia” com os cortiços; nos indivíduos capazes de literalmente tudo; na ciência em conflito com suas próprias conquistas; na existência ou não de Deus.

Para Dostoiévski, russo ortodoxo, só Deus salva, mas ele próprio tinha dúvidas da existência de Deus, ele próprio era um exemplo de indivíduo moderno, cujos conflitos ficaram registrados em suas obras e renderam-lhe diferentes dissabores, por suas inovações. Dostoiévski inovou no discurso, cujo estudo realizado por Bakhtin é leitura obrigatória a qualquer estudante de Letras. Inovou também nos temas de suas obras, baseados na realidade e cheios de histórias horrendas, nas personagens de camadas populares e, principalmente, na análise psicológica. Sua atualidade está justamente no fato de que somos seres complexos, capazes de atitudes contraditórias.

São personagens assim, duais, que habitam os romances da modernidade. Em parte, é isso que possibilita incluir Graciliano Ramos nessa discussão. Ao lermos *São Bernardo*, vemos o quanto Graciliano Ramos foi feliz nessa escolha – não era à toa o seu entusiasmo ao escrever este romance.

O próprio Paulo Honório assume sua contradição com a famosa frase dos atos bons que trouxeram prejuízo e os maus que deram lucro. É uma personagem curiosa e rica para se analisar. Só a análise de Paulo Honório já daria um trabalho bastante consistente, pois sua figura é uma síntese do homem da modernidade. Não tem origem definida, é quase analfabeto, mas venceu por meios próprios, o que só foi possível com a abertura social e econômica que a própria modernidade gerou. Foi capaz de baixezas para conquistar São Bernardo, mas conservou Padilha, antigo

proprietário, embora nada lucrasse com a presença deste exemplo de aristocracia falida, a não ser “enxergar” sua vitória.

Mas devemos observar mais atentamente os detalhes que constituem o caráter da personalidade de Paulo Honório. Homem prático e bruto, venceu na vida e, pode-se dizer, conquistou tudo que desejou. Desejou a fazenda São Bernardo, na qual foi explorado na enxada a cinco tostões ao dia, e conquistou-a. Desejou modernizar a fazenda e o fez. Desejou tornar-se próspero e respeitado e conseguiu. Desejou casar-se e ter um herdeiro e, mais uma vez, foi atendido em seu desejo. No entanto, todas essas conquistas não lhe trouxeram a felicidade esperada e por quê?

Paulo Honório começa sua narrativa tentando dividir a tarefa com outros, mais capazes, segundo ele, de enfrentar esta empreitada. Segundo Guimarães (1988, p. 256),

Paulo Honório, lançando seu projeto, caracteriza o seu modus vivendi ante o projeto em construção (...). A perspectiva do homem proprietário planejando suas ações atingirem as raias nacionais quando se dirige a 'alguns amigos' (...). Começa então a delinear-se o projeto inicial com a atribuição das partes de trabalho de acordo com a competência de cada um dos interessados.

Seu intento não dá certo, pois a obra não sai como ele esperava e decide ele próprio narrar sua história, embora reconheça que não tem habilidades para essa tarefa e que ela não lhe trará vantagem direta ou indireta e dispara: “Não estou acostumado a pensar.” (Ramos, idem, p. 8) E é impossível não se questionar: como assim não está acostumado a pensar? O problema de Paulo Honório é justamente pensar de modo prático demais, de não ponderar emocionalmente as suas atitudes. Reduzir-se a mero ser vivente, que conquista o que deseja possuir.

A própria necessidade de escrever provém daí: desejou Madalena, casou-se com ela e impeliu-a ao suicídio. Sua incapacidade de sentir é o seu problema; pensar, não. Mas é evidente que, na tarefa do fazer literário, o pensamento é diferente, é mais próximo da emoção, embora não possa se dissociar da razão, ou o livro fica ilegível – motivo que Graciliano Ramos atribuiu ao resultado de *Angústia*. E Paulo Honório, que aprendeu a ler na cadeia, com uma bíblia protestante, põe-se a escrever, como se fala, a sua própria história. A força narrativa de Paulo Honório é destaque em quase todos os estudos realizados em *São Bernardo*.

É com estranheza que se percebe a capacidade de Paulo Honório de discutir o fazer literário, mesmo não sendo homem de letras, a sua capacidade de selecionar os trechos que lhe convém contar e os que devem ser omitidos. Segundo Mourão (1978, p. 166), no que se refere à construção narrativa, Graciliano Ramos soube explorar muito a construção de seu narrador, uma vez que é “aos poucos, e sempre de maneira indireta, é que nos é permitido descobrir que se trata de um fazendeiro, que se chama Paulo, que se acha num local denominado São Bernardo, que São Bernardo é uma fazenda.” (Mourão, idem)

Antonio Candido, que não poupou elogios a este romance, também comentou a força que seu autor imprimiu à narrativa:

Este grande livro é curto, direto e bruto. Poucos, como ele, serão tão honestos nos meios empregados e tão despidos de recursos; e esta força parece provir da unidade violenta que o autor lhe imprimiu. Os personagens e as coisas surgem nele como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes. (Candido, 2006, p. 32)

Outro ponto, destacado por Mourão, é a personalidade literária de Paulo Honório, que se funde com a de fazendeiro:

A personalidade literária de Paulo Honório, naturalmente, não poderia deixar de ser uma confirmação da outra. A sua expressão se resolve em frases curtas, na maioria de tom ríspido, e repletas de gírias. E a técnica da composição do romance adquire extraordinário relevo à medida em que (sic) documenta concretamente a inabilidade do narrador, que não sendo, como confessa, um escritor, só pode contar com um estilo claudicante. (Mourão, idem, p. 168)

Essa incerteza, no entanto, vai diminuindo à medida que a obra avança e Paulo Honório torna-se um eficiente narrador. Tão eficiente que passa a perceber coisas que, como fazendeiro, jamais percebera: como a bondade de Madalena, a importância do estudo ou ainda a inutilidade de suas conquistas.

Para Mourão, isso acontece porque:

Vencidas as dificuldades que o impediam de abrir-se, o personagem se entrega, passa a oferecer com franqueza, com sinceridade. E o depoimento se faz caoticamente, em ritmo vertiginoso. Em poucas linhas resume a maior parte de sua existência, repassa os acontecimentos mais importantes que tiveram lugar entre a meninice e a vida madura. Paulo Honório não vai simplesmente libertando a memória, desfiando o encadeado de quadros que permaneceram em suas retinas; a consciência participa apaixonadamente daquele recordar. (Mourão, idem, p. 170)

É nesse recordar apaixonado que podemos perceber a tragédia de sua vida. Paulo Honório é um solitário, como o são todos os que alicerçam sua vida em conquistas materiais. Não estava preparado para o amor, pois não sabia amar e surpreendeu-se com a força desse sentimento ao conhecer Madalena.

Quando tenciona casar-se, Paulo Honório destaca que esse projeto surgiu porque desejava um herdeiro e não por amor: “Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.” (p. 57) Pensou, para usar a expressão de Paulo Honório, em diferentes fêmeas, mais inclinado para D. Marcela: “D. Marcela era um pancadão. Cada olho! O que tinha de ruim era usar muita tinta no rosto e muitos ss na conversa. Paciência. Perfeito só Deus.” (p. 60) Mas foi Madalena que físgou, literalmente, o seu coração.

Sem querer, Paulo Honório é traído por seus sentimentos e escolhe para si uma esposa que em nada corresponde a sua expectativa. Madalena é professora, tem convicções socialistas e não se deixa dominar como um objeto – exatamente o oposto do que ele procurava numa mulher. Quando imaginou sua felizarda, pensou numa “criatura alta, sadia, com trinta anos, cabelos pretos” (p. 57), mas Madalena é uma loirinha, magra, embora bonita: “De repente conheci que estava querendo bem à pequena [Madalena]. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha.” (p. 67)

Paulo Honório não conhecia o amor, só obtivera conquistas materiais em sua vida, é vítima de uma sociedade desumana e egoísta. O máximo de amor experimentado, antes de Madalena, foi com a velha Margarida, mas também com ela esse sentimento era coisificado, contado em recursos a serem oferecidos. O amor, sentimento, era uma novidade para ele. Tanto que a perda de Madalena o fez questionar sua vida e escrever um livro – intento incomum num homem com suas características.

Antonio Candido ressalta ainda o poder avassalador que o amor teve na vida de Paulo Honório: “Com efeito, o patriarca à busca de herdeiro termina apaixonado, casando por amor; e o amor, em vez de dar a demão final na luta pelos bens, se revela, de início, incompatível com eles.” (Candido, *idem*, p. 36)

O surpreendente neste romance é a capacidade com que Graciliano conseguiu traçar, ao mesmo tempo, um romance que reflete a realidade da sociedade brasileira da época, como também descortinou os dramas humanos decorrentes de nossas próprias buscas. Muitas vezes, o maior vilão de nossas vidas somos nós mesmos, que nos entregamos a ideais equivocados. E para Paulo Honório, o equívoco seria ter amado a mulher errada ou alicerçado sua vida na única coisa que se via capaz de conseguir – bens materiais?

A crueldade está justamente nesse dilema: teria sido mais feliz se se entregasse ao amor ou se o tivesse resistido? Como saber? Paulo Honório só se dá conta da impossibilidade de fundi-los com o suicídio de Madalena, quando então já é tarde para reparar o estrago. Diante disso, todas as suas conquistas amesquinham-se e Paulo Honório toma consciência de sua desgraça.

Anteriormente, quando o comparei a Bentinho de Machado de Assis, já mencionei que o mais notável em Paulo Honório é a sua capacidade de perceber que estragou tudo. Pode ser cruel, mas é igualmente promissor saber que ele foi capaz de analisar-se e perceber o que fez de bom ou de ruim. Isso possibilita uma perspectiva de superação, que não aparece no romance, mas poderia acontecer, pois, embora o romance comece pelo fim, ou seja, pelo suicídio de Madalena, sabe-se que Paulo Honório é um homem forte e, assim como fez sua vida do nada, pode refazê-la do nada também. A narração do livro se dá justamente quando ele está sem forças para lutar, mas, talvez, com o passar do tempo e a cicatrização da ferida, ele possa reerguer-se. O próprio fato de escrever a sua história pode ser o início de sua reconstrução ou, ainda, o início de um novo Paulo Honório, cujos valores são outros, por que não?

Essa perspectiva promissora pode ser sustentada, pois, à medida que vai narrando sua história, Paulo Honório vai amadurecendo, transformando-se num homem mais sensível e capaz de perceber coisas que, antes, não teria condições. A morte de Madalena significa, para Paulo Honório, um renascimento, a descoberta de uma sensibilidade escondida pela dureza da vida que lhe foi imposta.

Mas Paulo Honório não é apenas um homem que evolui interiormente como ser humano; ele representa o homem da modernidade em toda a sua complexidade. Os valores modernos estão presentes desde a possibilidade, honesta ou não, de ascensão financeira e, conseqüentemente, sua “valorização” como indivíduo, afinal, sua consideração foi alcançada com o tempo: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobrelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração. *Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor.*” (Ramos, idem, p. 10) (grifo meu)

A modernidade está associada ao capitalismo e, com isso, as mudanças de valores são inevitáveis. A origem do indivíduo, antes tão valorizada, passa a não ser tão reconhecida: ricos podem tornar-se pobres, como ocorre com Padilha, e pobres podem tornar-se ricos, como com Paulo Honório. E, embora se possa progredir economicamente, a discriminação com aqueles que começam de baixo ainda se mantém, ainda que de forma velada, como aparece neste trecho:

– *Há por aí umas pestes que principiaram como o senhor e arrotam importância. Trabalhar não é desonra. Mas se eu tivesse nascido na poeira, por que havia de negar?*

Tentou envergonhar-me:

– *Trabalhador alugado, hem? Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho, e conceituado, furtou galinhas.* (Ramos, idem, p. 28-9)

Então, a única perspectiva de respeitabilidade é a ascensão financeira. O ter torna-se mais importante que o ser e as conseqüências podem ser vistas na própria personagem: desumanização do ser humano, que se torna objeto de sua própria conquista. Paulo Honório é um exemplo dessa passagem do aristocrata ao empreendedor. Tomou as terras de São Bernardo e investiu em sua modernização. Para ele, o trabalho era algo útil, gerador de renda e consideração, sendo sua maior motivação.

Sua visão empreendedora possibilitou-lhe enriquecer, ter consideração, tornar São Bernardo uma fazenda próspera, mas embruteceu-lhe a alma. Mesmo bruto, Paulo Honório admite não saber quais foram seus atos bons e ruins, pois as conseqüências do atos bons trazem prejuízos e a dos ruins, lucros. Este é, inclusive, o questionamento da própria modernidade: o que é bom e o que é

ruim e para quem.

Em um texto apresentado em seminário comemorativo aos cem anos de Graciliano, Fernandes (1995) aponta “o desnorteamento das aspirações do homem” - título de seu texto, como um dos maiores problemas da modernidade. Segundo Fernandes (idem, p. 177), “Em *São Bernardo*, Graciliano não se contenta em desnudar as raízes das relações entre estruturas idealizadas do típico burguês da era moderna, apesar de não cidadão, personificado em Paulo Honório, e de contrapô-las às visões de mundo transformadoras. Ele vai mais além. Prossegue para dimensões mais profundas do que é humano e do significado das aspirações.”

Segundo Fernandes, a obra de Graciliano “coincide com a época da política de substituição de importações e o aparecimento de inúmeras indústrias” (idem), sintetizando uma grande transformação social e econômica no país. Com ela, vêm as necessidades de consumo e, para satisfazê-las, a necessidade de ganhar mais e mais dinheiro. Com isso, “nesta corrida para a acumulação crescente as condições do que é humano e do que significa prazer ou liberdade são sacrificadas. O homem, os outros homens, são vistos como um meio de produção coisificado. Nada impele o proprietário a um ato humanitário, a alguma demonstração de solidariedade. O que importa é a posse, o poder, o domínio.” (Fernandes, idem, p. 178)

Foram exatamente essas necessidades que o impediram de ser feliz. Sua necessidade de “posse, poder e domínio” chocaram-se com os ideais de Madalena e impossibilitaram a sua felicidade. No entanto, é o suicídio de Madalena que torna possível a Paulo Honório redimensionar sua vida: “Madalena suicida-se, levando um momento de grande contradição a possibilitar a Paulo Honório questionamentos de sua existência.” (Fernandes, idem, p. 179) E é exatamente aí que Graciliano torna o seu *São Bernardo* um exemplo incomparável de modernidade.

Toda a complexidade do protagonista é explorada em diferentes níveis. Paulo Honório tem atitudes ambíguas: acolhe Padilha (um parasita inútil), mas desconsidera Marciano, seu empregado. Não sabe amar, mas apieda-se das filhas do Mendonça e passa a oferecer-lhes proteção com a morte do pai, assim como também procura e sustenta a mãe Margarida, sua mãe de criação, única fonte de afeto até então conhecida. Como não poderia deixar de ser, essa afetividade é demonstrada através de benefícios materiais: preservar a fazenda das herdeiras de Mendonça, prover o necessário à mãe Margarida, mas essas atitudes demonstram que Paulo Honório é bom, embora não consiga sê-lo totalmente, pois ser bom é ser fraco no mundo moderno. Como numa selva, é preciso estar alerta,

desconfiar de tudo e de todos para não ser enganado.

A necessidade de estar alerta é constante. Não só para não ser passado para trás como também para não se desatualizar, como ocorre com seu Ribeiro. Paulo Honório dedica um capítulo de suas memórias para narrar a história de seu Ribeiro, que representa a mudança do arcaico para o moderno. Seu Ribeiro havia sido, em tempos remotos, um homem respeitabilíssimo em seu povoado, tanto que “todos acreditavam na sabedoria do major”. (Ramos, idem, p. 34) Ele comandava o povoado, apartando brigas, corrigindo injustiças, lendo cartas aos analfabetos. “O major decidia, ninguém apelava. A decisão do major era um prego.” (Idem, p. 35)

Acontece que o povoado cresceu e o poder do major minguou.

Efetivamente a cidade teve um progresso rápido. Muitos homens adotaram gravatas e profissões desconhecidas. Os carros de boi 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. (Ramos, idem, p. 36-7)

Foi à capital, tentar encontrar os filhos que lá estavam, e acabou por tornar-se uma espécie de mendigo, devendo a amigos. Paulo Honório acolhe-o e, ao terminar de ouvir a história do velho, surpreende-se: “- 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, idem, p. 37) A modernidade é um tempo rápido demais. Quem não se atualiza torna-se obsoleto, como seu Ribeiro, e estar em constante atualização requer muito sacrifício, como abrir mão de nossa humanidade, de nossa solidariedade, pois torna-nos escravos de nossas conquistas. Se “descansarmos”, podemos perder tudo aquilo que tão arduamente adquirimos e esse dilema é um dos mais cruéis a que podemos nos submeter.

Um dos méritos de *São Bernardo*, conforme Coutinho (2000, p. 173), é “a passagem da *observação à participação*, ao que nos parece, é o aspecto pessoal – socialmente determinado – do processo que conduz Graciliano do naturalismo pessimista ao realismo crítico e humanista.”

Segundo Coutinho, *São Bernardo* representa a luta contra a alienação, fruto da modernidade. Comparando-o a *Caetés*, romance de estreia de Graciliano, Coutinho percebe que:

Ao invés da descrição extensiva de fragmentos do real (como em Caetés), São Bernardo apresenta – como seu núcleo central – o conflito que opõe, por um lado, as forças que reduzem o homem a uma vida mesquinha e miserável no interior da alienação do “pequeno mundo” individual e, por outro, as que impulsionam o homem a descobrir um sentido para a vida mediante uma “abertura” para a comunidade e a fraternidade e conseqüente superação da solidão. Em suma, trata-se do conflito entre as forças da alienação e do humanismo, encarnadas nas classes brasileiras. (Coutinho, idem, p. 173-4)

Graciliano consegue, apesar de faltar-lhe a distância temporal, desenhar um quadro de nossa sociedade ainda em transformação e suas conseqüências para o indivíduo. Essa constatação pode ser comprovada com os inúmeros sociólogos que se interessaram em estudar suas obras, como o próprio Coutinho, Fernandes e Antonio Candido, só para citar alguns. Em sua época, nenhum outro escritor alcançou tamanha dimensão na análise humana e social, sem perder, com isso, a qualidade literária, pois *São Bernardo* é um dos melhores romances que temos em nossa literatura.

A qualidade literária se dá em diferentes aspectos: a escrita impecável, a construção da obra com um narrador-protagonista, que amadurece com a narração, a inclusão de palavras populares ao universo literário etc.; associada à capacidade crítica de seu autor, torna *São Bernardo* um exemplar de um novo tipo de romance, cujas características são resultado do processo de modernização de nossa sociedade. Uma sociedade em transformação acelerada, sem bases sólidas que permitissem a passagem tranquila desse processo. Apontado por Coutinho como “um romance de ilusões perdidas”,

Na estrutura romanesca de São Bernardo, Paulo Honório representa – se visto do ângulo de Madalena - “o mundo convencional e vazio”, aquela espessa realidade que condena ao fracasso as melhores aspirações do ‘herói problemático’, precisamente na medida em que os elementos capitalistas que formam a sua personalidade condicionam a busca de um sentido novo para a vida, fundado em sua ambição de elevação social, busca que o leva a chocar-se com o mundo estagnado e a adotar uma atitude diversa da média cotidiana dos demais fazendeiros. (Coutinho, idem, p. 178)

É precisamente nesse ponto de confronto de expectativas que o herói da modernidade se caracteriza na obra de Graciliano e aproxima-o de Dostoiévski. O próprio Coutinho percebe a associação entre eles:

Só no realismo russo, notadamente em Tolstói e Dostoiévski, vemos surgir um novo tipo de “herói problemático” (ao lado de uma renovação do antigo tipo): o indivíduo que busca realizar-se através da integração na comunidade humana, superando o individualismo, mas que – graças à inexistência objetiva desta comunidade – está também condenado ao fracasso (que se pense na trágica derrota do Príncipe Mishkin e na impotência de Aliocha Karamazov e de Nekudhov). Esta modificação da estrutura romanesca corresponde ao período de crise radical dos valores burgueses, notadamente os do humanismo individualista. (Coutinho, idem, p. 181)

Ainda segundo Coutinho (idem), em *São Bernardo*, temos dois heróis problemáticos: Paulo Honório, por um lado, e Madalena, por outro. Além disso, Paulo Honório é, ao mesmo tempo, representante do “mundo convencional” e de “herói problemático”, motivo de uma originalidade estrutural decorrente da própria realidade brasileira, que torna Paulo Honório extremamente rico, como personagem. “Aliás, o próprio Paulo Honório – que é narrador fictício de *São Bernardo* – adquire, no final do romance, uma rigorosa consciência de sua condição e de sua problemática (consciência que é a determinante direta daquilo que o jovem Lukács chama de “conversão”, isto é, da descoberta da inutilidade de seus esforços anteriores).” (Coutinho, idem, p. 179) No entanto, ainda que no caminho oposto, Madalena também percebe a inutilidade de seus esforços, por isso suicida-se. Tanto ela quanto Paulo Honório não conseguem fugir da solidão que a modernidade causou ao indivíduo e seu inevitável fracasso.

O fracasso advém da impossibilidade de sair do isolamento, da solidão, não importa quais sejam os valores que nos guiam, por isso a confusão entre o que é o bom e o que é ruim. A mesma pessoa é capaz de ambos os atos, mas as consequências desses atos são tão imprevisíveis quanto a capacidade de tomá-los. Paulo Honório decidiu seguir os princípios materialistas e isolou-se de seus semelhantes por vê-los como objetos, como mercadorias. Madalena, por sua vez, decidiu seguir princípios mais humanitários, mas o fim acabou por ser igualmente trágico: a solidão.

Diante dessa trágica realidade, o herói da modernidade se vê num eterno conflito que não pode resolver-se. Ele não consegue conciliar suas conquistas materiais, sua ascensão social, com o amor, a solidariedade e a felicidade. É como se, para se ter sucesso, fosse preciso abandonar o projeto da felicidade. O que restaria, então, seriam as conquistas materiais, mensuráveis, como a fazenda São Bernardo. Embora ela também represente uma outra conquista a Paulo Honório: ela significa a sua vitória diante de uma vida difícil, cujo desfecho mais provável, levando-se em consideração a sua origem, seria a de ser peão para sempre. São Bernardo, a fazenda, é um símbolo da força de Paulo Honório para superar as adversidades materiais da vida; *São Bernardo*, o livro, é um símbolo da força do homem, que, na dor da perda de um amor, se volta para o passado e o analisa com desnudamento e coragem, é a vitória do indivíduo, apesar das adversidades emocionais.

A complexidade de sua personalidade é um dos elementos mais marcantes da obra de Graciliano. Exemplo dos conflitos individuais do homem moderno, Paulo Honório acaba com o conceito de um ser uno, que não existe, e mostra-nos até que ponto as condições sociais impelem o homem a tomar determinadas atitudes para sobreviver a elas. Madalena também lutou contra as adversidades sociais, tornou-se professora, mas, para sobreviver a esse mundo efêmero, é preciso ter uma força interior incrível.

A modernidade tornou tudo obsoleto. A necessidade de consumir compulsivamente, não só bens materiais, leva o ser humano a um caminho autodestrutivo e solitário. A passagem do tempo tornou-se cada vez mais veloz, não nos dando tempo para pensar no que realmente importa. O lema é seguir em frente, mesmo sem saber para onde se vai. A instabilidade das coisas se reflete na instabilidade do ser, que se vê diante de tantas contradições que se torna impossível decidir o que é certo ou errado.

O mundo ruiu com a modernidade e seus pedaços são constantemente unidos e despedaçados. Estamos sempre buscando o novo, que logo se torna velho para o surgimento de um outro novo que também se tornará velho. Seu Ribeiro foi moderno, mas tornou-se arcaico. Paulo Honório teve o mesmo destino, apesar de seus esforços, pois nem São Bernardo pode garantir-lhe a felicidade desejada. Resgatar o ser é uma tarefa impossível num mundo que só valoriza o ter.

É nesse ponto que Paulo Honório pode ser enquadrado como herói da modernidade. Suas características são representativas da transformação da sociedade brasileira da época e, por isso, apresenta algumas diferenças em relação às personagens dostoievskianas. Berman analisa a

modernidade em Dostoiévski e coloca o espaço urbano como decisivo para demonstrar as relações humanas com o surgimento da vida moderna. Paulo Honório não é urbano, não faz, a exemplo de Machado de Assis, um passeio pelas avenidas, está ainda preso a uma sociedade rural, cuja estrutura está associada ao padre, ao juiz, à imprensa, mas é justamente aí que vemos, no Brasil, as maiores transformações decorrentes da modernidade.

Se pensarmos no desmantelamento da aristocracia rural brasileira, devido, em parte, à resistência a modernizar-se e, principalmente, ao seu horror pelo trabalho, podemos perceber que Graciliano foi bastante ousado, especialmente porque, naquela época, vivíamos o governo Getúlio Vargas, cujo poder ocorreu devido a essas relações de poder com a aristocracia brasileira. Além de ousado, Graciliano foi muito feliz na construção de sua narrativa, acertando na escolha dos elementos de *São Bernardo*.

A década de 30, época em que o romance foi escrito, é um período de repensar o Brasil e suas estruturas sob uma óptica mais realista e nacional. Nessa época, o Brasil literalmente fervia em vários sentidos. Na política, temos Vargas e seu governo contraditório: inovador, por um lado, ditador, por outro. Temos também uma intelectualidade que passa a discutir o Brasil e o significado de ser brasileiro. E, evidentemente, temos o movimento do Romance de 30, que revelou inúmeros escritores e romances de qualidade.

Não parece que, em um outro momento, o país tenha vivido um período mais profícuo em termos culturais que na década de trinta, porque não se restringe a um segmento. A nossa intelectualidade, como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire e Caio Prado Jr., nunca esteve tão engajada em entender o Brasil como nesse período e, talvez, ninguém o tenha feito tão bem quanto Sérgio Buarque de Holanda. Em seus *Raízes do Brasil* (1936), cuja publicação quase coincide com a de *São Bernardo* (1934), Buarque de Holanda desmascara nossas origens.

Nessa obra, Sérgio Buarque faz, ensaisticamente, o mesmo que Graciliano faz na literatura: mostra nossa estrutura arcaica, presa a valores mesquinhos, como a ojeriza ao trabalho, que impediu a nossa modernização efetiva. Nossa sociedade construiu-se com valores como preguiça, apego ao tradicional, troca de favores e manutenção do poder nas mãos de uma minoria privilegiada, que, obviamente, não cedia benefícios fortuitos. Todas as nossas “supostas” conquistas foram adquiridas através de negociações, sempre visando a ceder o mínimo possível, somente o necessário para evitar desgraças maiores. Foi isso que aconteceu, por exemplo, com a Proclamação da República ou a

Abolição da Escravidão.

Esse processo de ceder o mínimo possível também pode ser percebido na Rússia, cujas características são bem parecidas com o Brasil, embora a construção da identidade desses países seja bem diferente. No Brasil, Buarque de Holanda aponta nossos colonizadores como responsáveis pelo nosso atraso. Segundo Holanda (1995, p. 43), “a exploração dos trópicos [pelos portugueses] não se processou, em verdade, por um empreendimento metódico e racional, não emanou de uma vontade construtora e energética: fez-se antes com desleixo e certo abandono. Dir-se-ia mesmo que se fez apesar de seus autores.”

Mais adiante, Holanda estabelece a distinção entre dois tipos de sujeito: o aventureiro e o trabalhador. O primeiro quer colher sem plantar; o segundo visualiza e supera as dificuldades. O português, e conseqüentemente o brasileiro, seria o tipo aventureiro: só sabia explorar as riquezas locais e, à medida que elas iam findando, buscava outras para explorar. É um pensamento imediatista que não prevê o esgotamento dessas riquezas a longo prazo. Isso não foi um privilégio lusitano, pois vários países fizeram o mesmo, mas o fato é que Portugal se aventurou até as terras tupiniquins para fugir de Napoleão e não para modernizar a colônia.

Em relação ao resultado desse processo, pode-se observar que a exploração pura e simples traz uma cultura de atraso, que retarda a modernização. Com a modernidade e todas as mudanças estruturais que vieram com ela, a adaptação ao “novo” foi bastante difícil. Quem manteve a mente “fechada”, como Padilha, perdeu tudo que tinha e abriu espaço para que “novos ricos”, como Paulo Honório, surgissem. A visão empreendedora de Paulo Honório consiste, em parte, de sua necessidade de superar obstáculos, os quais Padilha não estava acostumado a superar. Com isso, Paulo Honório representa um novo momento social de nosso país, em que a atualização é uma necessidade, pois “tudo que é sólido desmancha no ar”.

A atualidade de Paulo Honório, no entanto, não se dá apenas no plano material. Ao conquistar a fazenda São Bernardo e casar-se com Madalena, Paulo Honório atingiu seus objetivos, porém percebeu a fragilidade de suas metas ao não saber lidar com suas conquistas. Não sabia lidar com as pessoas, só com as coisas, mas o mundo é feito de ambas. E talvez o grande mérito do livro de Graciliano Ramos seja realmente este: o regaste de uma humanidade perdida com a brutalização da vida. É exatamente isso que ocorre a Paulo Honório ao resgatar suas memórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi enfatizado, ao longo deste trabalho, a ideia de inserir Graciliano Ramos ao lado de Dostoiévski no tratamento do herói da modernidade é fruto da leitura de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman. Por seu vasto conhecimento, Berman demonstrou a modernidade da literatura russa do século XIX, especialmente em Dostoiévski, de um modo muito “didático”. Com essa leitura, observei que os elementos considerados modernos na obra de Dostoiévski eram facilmente encontrados na de Graciliano, especialmente no romance *São Bernardo*. Por isso, imaginei que a elaboração deste trabalho seria bastante tranquila, mas estava enganada.

Em pouco tempo, constatei a complexidade de utilizar o termo modernidade devido à dificuldade de defini-lo e ao conhecimento necessário para tal. Como se sabe, uma tese é construída ao longo de uma caminhada. É o resultado de um processo e conta com as limitações próprias dessa circunstância. Entender a modernidade é uma tarefa árdua e exige conhecimento de diversas áreas. Isso me tomou muito tempo e dificultou a elaboração deste trabalho.

Uma das maiores dificuldades que encontrei foi a necessidade de definir a modernidade. De acordo com a área de conhecimento, seu termo assume diferentes significados. Optei por considerar a modernidade como um momento de ruptura, de transformação, de fluidez, pois muitos teóricos, como o próprio Berman, assim o definem. Esse momento de ruptura foi resultado das inúmeras conquistas científicas que transformaram nossa sociedade e, principalmente, os valores que a regulavam.

Na literatura, podem-se observar as mudanças decorrentes da modernidade e um exemplo disso é a própria literatura comparada, pois é uma área de estudo com todos os conflitos pertinentes à modernidade. Seus conflitos teóricos inserem-na numa interminável discussão: se é método ou disciplina e também sobre seu objeto de estudo, que, muitas vezes, pode ser confundido com os estudos culturais. Ademais, tem-se o conflito com os estudos de tradução, que disputa poder com a literatura comparada, entre outros motivos, porque a literatura comparada prevê, sempre que

possível, a leitura do “original”, numa suposta desvalorização do texto traduzido.

Ainda em relação aos conflitos da literatura comparada, temos a questão da influência e da intertextualidade, abordada sinteticamente, pois, neste trabalho, não cabe dúvidas quanto à teoria a ser usada, uma vez que utilizei a modernidade como ligação entre as obras, *Os Demônios* e *São Bernardo*, e a influência se refere aos autores e o contato existente entre eles.

Em relação aos países envolvidos, Rússia e Brasil são países cuja modernidade ocorreu tardiamente. Em ambos, os problemas sociais, como a falta de estrutura necessária à modernização, geraram problemas semelhantes: extrema miséria, desvalorização do ser humano e ruptura drástica dos valores sociais.

Essas características podem ser justificadas com a implementação do sistema capitalista, que coisificou o ser humano, tornando-o mercadoria. Como o capital tornou-se o bem maior, o ser humano mudou o modo de relacionar-se com os outros e focou sua vida em conquistas financeiras e bens materiais. O certo e o errado mudaram de perspectiva ao se acrescentar a pergunta: “para quem é certo ou errado?”. Essa nova perspectiva é a essência da discussão do herói da modernidade.

Com a modernidade, a ciência evoluiu e modificou o modo de vida e de trabalho das pessoas. Antes, a sociedade era estática e não permitia mobilidade social. O conhecimento era para poucos; o trabalho, para pobres. A velocidade com que as transformações ocorriam era muito lenta. Com o surgimento da era moderna, tudo mudou. Um maior número de pessoas teve acesso ao conhecimento. A industrialização e o mercantilismo permitiram o surgimento e a expansão de novas classes sociais, proporcionando uma certa mobilidade social, antes inviável. Os avanços do pensamento científico lançaram novas luzes sobre a psique humana, revelando a multiplicidade do homem. Com isso, a unidade do ser evaporou.

Isso significa que o indivíduo se tornou senhor do seu destino. Sua vida passou a ser responsabilidade de suas ações, e estas passaram a ser cada vez mais contraditórias. A contradição de nossas atitudes é resultado das transformações de nossa sociedade. As descobertas científicas, associadas ao sistema capitalista, tornaram nosso tempo mais veloz. Nossas necessidades aumentaram; nossos conflitos também. As obras escolhidas para a análise desta tese são exemplos disso.

Dostoiévski é um escritor inovador. Sua obra, inicialmente marcada por Gógol, foi alvo do estudo de Bakhtin devido às inovações no discurso, mas não é só: Dostoiévski era um observador atento da realidade da Rússia, que não era muito diferente da de outros países cuja industrialização estava atrasada em relação aos países europeus. Com isso, os problemas sociais eram muitos: alcoolismo, prostituição, homicídios. E esse novo universo passou a ser foco da literatura.

Os Demônios é um exemplo disso. Baseado em fatos reais, como muitas obras de Dostoiévski, este livro mostra uma sociedade doente. Os protagonistas, Nikolai e Piotr, são jovens, viveram fora da Rússia e desejam fazer uma revolução. Seus valores são perigosos, pois colocam seus objetivos acima da vida alheia. Não há limites para suas ações.

Segundo Meletínski (idem, p. 233), “*Os Demônios*, a grande obra de Dostoiévski, é até certo ponto, ousado dizer, subestimada, pois veem nela antes de mais nada um panfleto ao movimento revolucionário através de uma interpretação lítero-satírica do ideário de Netcháiev.” Nela, Dostoiévski teria superado o modelo de herói, pois “Nikolai Stavróguin é o mais 'amplo' dos heróis de Dostoiévski, é aquele que traz na alma oposições extremas conflitantes entre si: isso tudo constituiu aquela mesma luta do cosmos e do caos que Dostoiévski tanto gostava de descrever (“a natureza agoniada e dividida das pessoas de nossa época”, X, 165), numa única alma.” (Meletínski, idem, p. 241)

O herói, até então, era uno e modelo de virtude. Suas atitudes encaminhavam-se para o restabelecimento da ordem. Com os conflitos da modernidade, o herói passou a representar os conflitos de nossa sociedade, ou seja, seus conflitos deixam de ser coletivos e passam a ser individuais. Dostoiévski é, conforme Meletínski, um inovador no modelo de herói, pois trouxe à personagem a análise interior. Desse modo, o duplo não é mais um desdobramento do herói, como ocorre com seu antecessor, Gógol, mas passa a habitar a alma do herói. Ele é o “eu” e os “outros” simultaneamente.

Isso foi observado por Bakhtin em relação ao discurso de Dostoiévski, que foi evoluindo para a polifonia a cada romance. Assim como o discurso, o modelo de herói também evoluiu. Em *Os Demônios*, temos a completa fusão dos múltiplos, como se observa nas anotações de Dostoiévski (apud Meletínski, idem, p. 255):

Sei o que é o mal, e me arrependo, mas o pratico juntamente com impulsos

grandiosos. É possível que seja assim: duas atuações num único e mesmo tempo; numa atuação (com algumas pessoas) ele é o grande justo, que do fundo do coração se eleva pelo espírito e regoziza-se de sua própria atuação num enternecimento sem fim. Na outra, ele é criminoso terrível, mentiroso e libertino (com outras pessoas). Um olha para o outro com arrogância e pesar [XVI, 8].

A descrição que Dostoiévski fez de Stavróguin é a melhor definição que encontrei para sintetizar o herói da modernidade. É essa ambivalência de caráter que se observa no herói da modernidade e que Paulo Honório também possui.

O que há em comum entre ambos é a incapacidade de diferenciar o bem do mal, mas, ao contrário de Stavróguin, que faz o mal pelo mal, Paulo Honório faz o mal para atingir seus objetivos. Ambos são capazes de atitudes incoerentes e realizam casamentos contrários à lógica. Stavróguin casa-se com uma louca coxa e oscila entre o escárnio e a ternura em relação a sua esposa; Paulo Honório casa-se com uma mulher moderna, intelectualizada, embora deseje apenas uma reprodutora para garantir-lhe um herdeiro.

Também o motivo da escolha de suas esposas é bastante diferente: Stavróguin casa-se por pilhéria; Paulo Honório, por ter se apaixonado por Madalena. O destino das escolhidas, no entanto, é o mesmo: ambas morrem, direta ou indiretamente, por causa de seus maridos. Mária é brutalmente assassinada a facadas, juntamente com seu irmão, por um criminoso contratado por seu esposo. Stavróguin é, intencionalmente, responsável pela morte de sua esposa. Já Madalena não suporta a vida ao lado de Paulo Honório e, na impossibilidade de ser feliz assim, envenena-se. Então, Paulo Honório é parcialmente responsável pela morte de Madalena, embora tenha desejado matá-la ao suspeitar que estava sendo traído.

No entanto, ambos se dão conta de que causaram mal a suas esposas. Stavróguin, em carta a Dária, sua ex-serva e por quem parece ter um sentimento sincero, apesar de a ter desonrado, assume sua culpa deliberada em relação à morte da esposa. Aparentemente, não está arrependido, mas não suporta o peso de suas ações e enforca-se. Paulo Honório também se dá conta de sua culpabilidade ao encontrar Madalena morta e a decisão de escrever um romance é a prova disso. No entanto, Paulo Honório consegue “sobreviver” ao peso dos atos por ele praticados. Talvez, porque não fosse religioso; talvez, porque sua maldade era inconsciente e fruto de uma necessidade.

Ainda assim, ambas as personagens sofrem as consequências de um mundo cujos valores estão em transformação. Tanto Stavróguin quanto Paulo Honório perdem a noção do bem e do mal porque o conceito desses valores passa a ser relativizado em prol dos bens materiais. Então, ser rico é mais importante que ser bom ou mau. Estamos submissos ao dinheiro e às coisas que ele pode nos proporcionar. Em ambas as obras, há personagens que se humilham por favores e o próprio Stavróguin demonstra isso em sua relação com seu cunhado, que só se cala sobre o casamento de Nikolai com sua irmã para extorquir-lhe dinheiro. O mesmo pode-se dizer de Paulo Honório em relação à Padilha, cuja relação surge porque Padilha necessita de dinheiro emprestado e porque Paulo Honório deseja possuir a fazenda São Bernardo. É na luta de interesses que se dão as relações interpessoais.

Por outro lado, não é só a personagem de *São Bernardo* que possui características da modernidade. A obra de Graciliano revela uma sociedade agrária em transformação. Paulo Honório é um ex-peão que ascende ao posto de fazendeiro, fato possível com a mobilidade social decorrente do sistema capitalista. Enriquece com o trabalho e algumas atitudes ilícitas, mas representa uma nova categoria: é um novo rico, sem berço, sem tradição. Esse fato, inicialmente, é motivo de desconsideração, como demonstrei anteriormente, mas o dinheiro passa a valer mais que o sobrenome e Paulo Honório ganha a respeitabilidade desejada.

Sua postura empreendedora também é uma característica da modernidade. Ele moderniza a fazenda, investe em equipamentos que a tornam mais produtiva e participa ativamente de todas as decisões. Sua visão é ampla, pois já esteve do outro lado, então conhece os dois lados, o do peão e o do patrão. Isso o torna diferente dos demais patrões, pois, embora não tenha piedade de seus funcionários, sabe o que é o trabalho pesado.

Além disso, Paulo Honório é um homem sem estudo formal, mas capaz de atualizar-se constantemente. A própria personagem admite que investe seu tempo estudando sobre agricultura e pecuária. Seu conhecimento não é igual ao de Madalena, que lê livros e escreve artigos. O conhecimento de Paulo Honório é prático, capaz de torná-lo inovador e mais competitivo. Sua visão vai além da de outros fazendeiros, que ainda possuem uma administração arcaica. Paulo Honório representa uma ruptura do perfil da sociedade brasileira de então, ao ter uma origem humilde, ser empreendedor e, principalmente, orgulhar-se do tipo de trabalho que faz.

O trabalho, além disso, era considerado uma atividade indigna, especialmente o trabalho

braçal. Sérgio Buarque de Holanda aponta essa característica como herança de nossa colonização. O fato é que, com a modernidade, a mobilidade social trouxe suas consequências: se é verdade que se podia enriquecer, podia-se também empobrecer. Essa realidade fez com que nossa atenção se voltasse para as questões materiais em detrimento de nossos sentimentos. Paulo Honório é um exemplo disso: preocupa-se em construir um império, em ter um herdeiro, mas embrutece de tal modo que se torna incapaz de amar. Apaixona-se, mas desconhece o significado do amor.

A questão amorosa é bastante complexa em *São Bernardo*, pois, embora Paulo Honório tenha decidido se casar para ter um herdeiro, motivo prático, portanto; é vencido pelo sentimento que Madalena lhe desperta. Sua escolhida é muito diferente daquilo que inicialmente Paulo Honório imaginou para si: Madalena era magra e frágil, mas o pior, pertencia a um outro mundo. O mundo de Madalena é antagônico ao de Paulo Honório, pois almeja a igualdade entre as pessoas. Nele, não há espaço para a exploração – único meio de enriquecimento – nem humilhação; as pessoas não são coisas como no mundo de Paulo Honório.

A incompatibilidade entre Paulo Honório e Madalena tornam inúteis as conquistas de nosso herói. Para que serviram todas as suas conquistas? Para quem ou contra quem se deve lutar? O que é o bem e o que é o mal? Esses são questionamentos que a modernidade trouxe à tona e que permitem incluir a obra de Graciliano nessa discussão.

Além disso, os conflitos presentes em *São Bernardo* continuam atuais. Ainda não conseguimos responder as questões propostas no livro. O indivíduo ainda é valorizado pelo que tem e não pelo que é. Nosso dilema parece eterno, pois tanto a perspectiva de Paulo Honório (capital) quanto a perspectiva de Madalena (solidariedade) fracassaram. Nosso destino parece ser a impossibilidade de ser feliz, num mundo cada vez mais voltado ao capital, tornando-nos mais insaciáveis.

A obra de Graciliano apresenta uma sociedade em transformação, que hoje já não existe, mas os valores lá descritos continuam os mesmos. Ainda perdura a ideia de que somos “objetos” que desejam coisas e somos capazes de tudo para consegui-las. O problema é que, conquistado o objetivo inicial, outro aparece em seu lugar e o ciclo continua, numa insaciável luta. Essa luta torna-se, muitas vezes, inócua, pois mesmo quem vence se sente derrotado, como Paulo Honório e Madalena, já que é impossível dizer quem venceu ou quem foi vencido.

Enfim, assim como é difícil definir o termo modernidade, é igualmente difícil mensurar suas consequências para o indivíduo. Fácil é constatar que nossos problemas se tornaram mais complexos e que Graciliano foi muito feliz ao perceber essa complexidade quando ela ainda estava se iniciando. Espero que este trabalho, apesar de suas limitações, colabore para o esclarecimento dessa questão e possa trazer novas luzes ao significado de Graciliano Ramos nessa discussão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald. “Manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 293-300.
- ARBAN, Dominique. *Dostoievski*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1998.
- BARROSO, Vera Lúcia Maciel. “O Brasil na década de 1930.” In: FAPA, Ciências e Letras, nº 25, 1999, p. 61-69.
- BASSNETT, Susan. “From Comparative literature to translation studies.” In: _____. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford: Blacknell, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- _____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2 ed. Rio de Janeiro: 2000.
- _____. In: *Os pensadores*. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- BEZERRA, Paulo. “Prefácio.” In: DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e Castigo*. São Paulo: Ed34, 2001.
- BORGES, J. L. “Pierre Menard, autor del Quixote.” In: _____. *Ficções*. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976. Trad. Carlos Nejar
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores.” In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1968.
- BRUNEL, PICHOS & ROUSSEAU. *Que é Literatura Comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed.34, 2006.
- _____. Introdução. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*. 8 ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro:

Itatiaia, 1997. V.1.

____. Literatura Comparada. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CAPELATO, Maria Helena. “O Estado Novo: o que trouxe de novo?” In.: FERREIRA & DELGADO. *O Brasil Republicano*. O tempo do nacional-estatismo. Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1999.

COELHO, José Teixeira Neto. *Moderno Pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. “Solidão e luta em Graciliano.” In: BRAYNER, Sônia. (org.) *Graciliano Ramos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. V.2.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COUTINHO, Carlos Néelson. “Graciliano Ramos.” In: _____. *Cultura e Sociedade no Brasil*. Ensaios sobre idéias e formas. 2 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

CUNHA, Eneida Leal. *Literatura Comparada e Estudos Culturais: ímpetos pós-disciplinares*. Leituras do ciclo Chapecó. ABRALIC. 1999, p. 99-105.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os Demônios*. São Paulo: Ed34, 2004. Trad. Paulo Bezerra

____. *Os Demônios*. In: _____. Obras completas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. Trad. Rachel de Queiroz

____. *Os Demônios*. In: _____. Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. Trad. Natália Nunes

____. *Os irmãos Karamázov*. In: _____. Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. Trad. Natália Nunes

____. *A casa dos mortos*. São Paulo: Edibolso S.A., 1978. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues.

____. *O Idiota*. In: _____. Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. Trad. Natália Nunes

____. *Crime e Castigo*. In: _____. Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. Trad. Natália Nunes

____. *Pobre Gente*. In: _____. Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. Trad. Natália Nunes

____. *Dostoiévski: correspondências 1838-1880*. Porto Alegre: 8Inverso, 2009. Trad.: Robertson Frizero

DURKHEIM, Émile. *O Suicídio*. São Paulo: Martin Claret, 2005. Trad. Alex Marins

- ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Ensaios. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- EICHENBAUM, Vsevolod Mikailovitch (Volin). *A Revolução Desconhecida. Nascimento, crescimento e triunfo da revolução russa (1825-1917)*. São Paulo: Parma, 1980. Trad. Jaime de Almeida.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *A Função do Polissistema Literário na História da Literatura*. Traduzido por Ubiratan Paiva de Oliveira. 1973.
- FERNANDES, Ana Amélia C. Nogueira. “São Bernardo ou o desnorteamento das aspirações do homem.” In.: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Graciliano Revisitado: coletânea de ensaios*. Natal: UFRN/CCHLA, Ed. Universitária, 1995. p. 175-185.
- FILHO, Daniel Aarão Reis. *Rússia (1977-1921): anos vermelhos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *O que é o Iluminismo?* 1994.
- FRANK, Joseph. *Dostoiévski. Anos milagrosos (1865-1871)*. São Paulo: Editora da USP, 2003. Trad. Geraldo Gerson de Souza.
- GÓGOL, Nikolai. *O Capote*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. Trad. Álvaro Cabral
- GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski Artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Trad. Boris Schnaiderman
- GUIMARÃES, J. Ubireval Alencar. *Graciliano Ramos e a Fala das Memórias*. Maceió: Ediculte/Seculte, 1988.
- GUNTNER, John. *A Rússia por Dentro*. Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo: Globo, 1959. Trad. Lino Vallandro, Flávio Vellinho de Lacerda e Gilberto Miranda.
- GUYARD, Marius-François. “Objeto e Método da Literatura Comparada.” In: COUTINHO & CARVALHAL. *Literatura Comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte III. Naturalismo e Impressionismo. Bajo el signo del Cine*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- HOBSBAWN, Eric. *O Novo Século. Entrevista a Antonio Polito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- HORKHEIMER, Max. *Os pensadores*. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- JAMESON, Fredric. *Pós Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. *A Virada Cultural*. Reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. *Modernidade Singular*. Ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- JENNY, Laurent. *A Estratégia da Forma*. Coimbra: Almedina, s/d.
- KELLER, Wernwe. *Oriente Menos Ocidente = Zero*. São Paulo: Boa Leitura, s/d. Trad. Mariana Guaspari
- KOCHAN, Lionel. *A Formação da Rússia Moderna*. Lisboa: Ulisseia, 1962. Trad. Teresa Félix e Virgílio Martinho.
- LOBO, Alexandre. “As raízes de Paulo Honório: uma leitura de *São Bernardo* a partir de *Raízes do Brasil*.” Revista Nau Literária, v.4, nº 2, Porto Alegre, jul./dez. 2008.
- MARX, Karl. *O Manifesto Comunista*. LP, 2008.
- _____. *Trabalho Assalariado e Capital*. Lisboa-Moscovo: Edições Progresso, 1982. (extraído do site Edições avante!)
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. São Paulo: Zero Hora/Klick Editora, 1997.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os Arquétipos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. “A representação da consciência em *Angústia* de Graciliano Ramos.” In: FAPA, Ciências e Letras, nº 13, 1993, p. 109-122.
- MOURÃO, Rui. “A estratégia narrativa de *S. Bernardo*.” In.: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: 1978, p. 165-174.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Hemus, 1985.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio.” In.: FERREIRA & DELGADO. *O Brasil Republicano*. O tempo do nacional-estatismo. Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- PANDOLFI, Dulce. “Os anos 1930: as incertezas do regime.” In.: FERREIRA & DELGADO. *O*

Brasil republicano. O tempo do nacional-estatismo. Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia”. In: _____. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. “Da Influência ao Intertexto.” In: *2º Congresso ABRALIC: Literatura e Memória Cultural. Anais*. BH: 1991, v.3.

_____. “Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia.” In: _____. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

PFLEGER, Karl. *Dostoiévski. O Homem do Subsolo*. Rio de Janeiro: Stella Editora, 1943. Trad. O. Durieux O. F. M.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e Profecia. A filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: Ed 34, 2003.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 49 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1998.

_____. *Cartas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1983.

REMAK, Henry. “Literatura Comparada: definição e função.” In.: COUTINHO & CARVALHAL. *Literatura Comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RENAN, Ernest. *Vida de Jesus*. São Paulo: Martin Claret, 2004. Trad. Eliana Maria de A. Martins

SANTIAGO, Silviano. “Eça, autor de Madame Bovary.” In: _____. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 49-65.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1996. Trad. Millôr Fernandes.

STEINER, George. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

VELLOSO, Monica Pimenta. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo.” In.: FERREIRA & DELGADO. *O Brasil Republicano. O tempo do nacional-estatismo. Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.