



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ ROBERTO DE LUNA FILHO

**É PENA QUE AS FOLHAS CAIAM TÃO DEPRESSA: uma leitura de *S. Bernardo*, de
Graciliano Ramos, pela melancolia**

RECIFE

2022

JOSÉ ROBERTO DE LUNA FILHO

**É PENA QUE AS FOLHAS CAIAM TÃO DEPRESSA: Uma leitura de *S. Bernardo*, de
Graciliano Ramos, pela melancolia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.
Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho

RECIFE

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

L961p Luna Filho, José Roberto de
É pena que as folhas caiam tão depressa: uma leitura de S. Bernardo, de Graciliano Ramos, pela melancolia/ José Roberto de Luna Filho. – Recife, 2022.
141f.

Sob orientação de Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui referências.

1. Teoria da Literatura. 2. S. Bernardo. 3. Graciliano Ramos. 4.Regionalismo. I. Ferreira Filho, Eduardo Cesar Maia (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2022-46)

JOSÉ ROBERTO DE LUNA FILHO

**É PENA QUE AS FOLHAS CAIAM TÃO DEPRESSA: Uma leitura de *S. Bernardo*, de
Graciliano Ramos, pela melancolia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovada em: 21/02/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Carolina Duarte Damasceno Ferreira (Examinadora externa)
Universidade Federal de Uberlândia

A Larissa, minha Penélope, Beatrice, Desdêmona, Lady Macbeth, Carlota, Salammbô e, é
claro, Madalena.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de muito esforço e obsessão individual, mas não viria a lume desta forma não fossem as muitas pessoas a que sou grato. Viria, talvez, melhor, talvez pior; certamente, porém, surgiria com menos prazer. Não agradecerei a Deus, pois me dá arrepios a metafísica. Agradeço primeiro a meus avós, Creusa Dias Sales (que já foi), Ana Maria de Luna e Manoel Sebastião de Luna, pois deles sempre tive o frágil afeto dos idosos, que é quase como o carinho das crianças. Agradeço a meus pais, Audenir e José Roberto, pelo apoio que recebi desde a infância. É certo que meu pai me apoiou sempre muito desconfiado dos ganhos que minha aventura acadêmica renderia (aliás, sua desconfiança é muito justa), mas isso também foi importante para que eu não me perdesse em meus próprios sonhos. De minha mãe obtive sempre apoio, a despeito das cobranças. Incentivou-me à leitura e ao estudo desde cedo, e até mesmo comemorou minha aprovação no curso de Letras, uma glória tão entômica. Sem me entender muito bem, sempre foi toda apoios. Agradeço a minha irmã, que, apesar de não ser grande admiradora das mentiras escritas, sempre compreendeu o valor de meus estudos e me foi sempre um incentivo. Agradeço ainda a meus sobrinhos, Joaquim e Tales, alegrias de minha vida.

Agradeço a meus colegas da academia, pois cada um, a seu modo, deixou uma marca em minha trajetória. Mas agradeço especialmente a (em ordem alfabética) Clarinha, Gabriel, Ingrid, Isabelle e Marcos. Todos compartilharam comigo as delícias e as dores de estudar Letras. E sempre me foram de muita ajuda. Sou, no fim das contas, sujeito de poucos amigos. Agradeço também a todos aqueles que fazem parte do grupo de estudos Literatura, Subjetividade e Forma, o grupo mais assíduo da UFPE.

Agradeço ao pessoal do Afinidades Eletivas, Juliana, Maria Larissa e Cristhiano Aguiar, pelos aprendizados inesperados que me proporcionaram.

Agradeço ao professor Anco Márcio pelos muito ensinamentos compartilhados (direta ou indiretamente) e por ter feito leitura tão atenciosa e generosa de meu tão humilde trabalho na banca de qualificação. É-me muito honroso ser avaliado por um pesquisador tão apaixonado pelos grandes pensadores de nossa cultura e, ao mesmo tempo, tão bom contador de histórias.

Agradeço a meu mentor intelectual, Eduardo Melo França. Não consigo te considerar um amigo, a despeito da proximidade: afinal, como você mesmo disse, orientador é orientador para sempre. Sou muito grato por ter-me ajudado a entrar no mestrado, por tantos

ensinamentos (não só acadêmicos) ao longo desses anos. Diferenças à parte, sua marca está em meus escritos.

Agradeço a meu orientador, Eduardo Cesar Maia, por ter aceitado esse bezerro-encourado. Justamente pelas diferenças de visão e de gostos, sua contribuição foi fundamental para este trabalho: me fez ver o que não me seria possível, me fez ler o que me daria engulhos. Deu-me, além disso, dicas preciosas de escrita (você diria “retórica”) ao longo das nossas conversas.

Agradeço também à professora Carolina Duarte Damasceno, por ter aceitado participar de minha banca e ter feito uma leitura tão generosa de meu trabalho.

Agradeço ao CNPQ pela bolsa pontualmente depositada. Foi com ela que pude adquirir a maior parte dos muitos livros citados nas referências bibliográficas. Acredito, porém, que esse órgão fez mau negócio.

Agradeço, por último, a Larissa, minha companheira e cúmplice. Você bem sabe que meus esforços são direcionados a você e à vida que quero ter contigo. Seus cafunés me foram fundamentais ao longo dos anos.

“Casa da palavra / Onde o silêncio mora. [...] Hora da palavra / Quando não se diz nada”.

(VELOSO, 1991)

RESUMO

Objetivo, ao identificar questões subjetivo-existenciais que marcam profundamente o relato do fazendeiro Paulo Honório, analisar como a melancolia é vertida em dispositivo literário na composição do romance *S. Bernardo* (1934), através das lentes da teoria psicanalítica, sobretudo com base nos textos de Freud (2011) e Julia Kristeva (1987) acerca do problema existencial melancólico. Argumento, para provar minha hipótese, que há na narrativa um jogo autoral: existe o escritor Graciliano Ramos, que assina o livro do mundo "real", existe o escritor Paulo Honório, personagem de Graciliano Ramos, e existe o Paulo Honório que de fato viveu as reminiscências registradas. Dessa maneira, estabelece-se uma questão ficcional incontornável na escrita da obra, uma vez que a memória e os afetos não se podem separar da tessitura dos acontecimentos dessa vida agreste. Além disso, tentamos demonstrar que o próprio Paulo Honório é um sujeito muito mais complexo do que a crítica tem reconhecido, haja vista que além de não agir sempre com vistas ao lucro, também desconhece seus próprios desejos, sempre tão fugidios, pois de outra maneira não padeceria tanto pela morte de sua esposa, Madalena, que não pode ser vista como mero objeto de sentimentos reificadores. Concluimos que há no segundo romance do notável escritor alagoano uma estética particularmente moderna (sem ser modernista), que permite redimensionar o conceito de regionalismo aplicado à obra do velho Graça: trata-se de uma obra universal por ser muito particular, e muito particular por ser universal.

Palavras-chave: *S. Bernardo*; Graciliano Ramos; Regionalismo.

RESUMEN

En este ensayo, analizo cuestiones subjetivas y existenciales que son basilares para la emergencia del discurso de Paulo Honório: la melancolía da forma a y es formada por la narrativa. Para este intento, me acerco a *S. Bernardo* con las lentes de Freud (2011) y Kristeva (1987), pues ellos me permiten pensar los problemas filosóficos implícitos a un vacío fundamental que constituye los sujetos. Según argumento aquí desarrollado, es parte del proyecto literario de Graciliano Ramos encontrar tal vacío existencial en un individuo que podría ser visto como sujeto completo. Este vacío fundamental está presente sobre todo en el juego ficcional establecido: el escritor Graciliano Ramos firma el libro “real”, Paulo Honório firma el libro ficcional y narra la vida de un otro Paulo Honório, que de hecho ha vivido las memorias. O sea, hay una fisura constitutiva en la veracidad del relato, porque el discurso no puede ser percibido de otra forma que no a través de la estructura del *como si*. Por ende, todo lo que es dicho por Paulo Honório es dudoso. Por eso, afirmo que el narrador de la novela es más complejo que la mayor parte de la crítica cree: los problemas sociales y económicos no se separan a los problemas individuales y psicológicos. Tal vínculo inseparable permite repensar la relación entre el terrateniente y su esposa, Madalena: los celos no son causados por un deseo de poseer la mujer apenas, es también causado por el amor que el marido le devota, por la imposibilidad de comprender los sentimientos de Madalena y por el dueño de la hacienda sentir-se inferior debido a su pasado. Por lo tanto, considero que la novela trata de problemas más allá de las cuestiones regionales y nacionales de su contexto de producción, lo que es una característica cosmopolita.

Palabras-clave: *S. Bernardo*; Graciliano Ramos; Regionalismo.

ABSTRACT

In this work, I analyze existential problems that provide a singular view to the written memories of Paulo Honório. I argue, based on reflections made by Freud (2011) and Kristeva about the fundamental void that constitutes modern subject, that melancholy is a literary device which gives a form and a shape to the narrative of *S. Bernardo*. To prove my hypothesis, I describe a fictional game that is basilar to the book created by the existence of three different “people” implicated in its construction: 1) Graciliano Ramos, empirical author, who signs the cover; 2) Paulo Honório, the fictional memorialist; 3) the other Paulo Honório, the one who truly lived the moments recreated by the memorialist. That device allows the lector to put under suspect the discourse presented on the book and to agree or disagree with the conclusions of the narrator. Because of that, I affirm that it is impossible to avoid the subjective elements contained in the novel; and that impossibility it is a cosmopolite feature of Graciliano Ramos’ fiction. Still in this perspective, I see motivation to consider Paulo Honório a very more complex character than most critics do. And I also reconsider the relation between the farmer and his wife, Madalena: he is not only moved by financial interests, but by complex human feelings (which he also cannot fully understand). I conclude that it is not possible to restrict the meanings of *S. Bernardo* to social, collective, regional or national problems.

Keywords: *S. Bernardo*; Graciliano Ramos; Regionalism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	CRÍTICA DA FORTUNA CRÍTICA: DIÁLOGO NECESSÁRIO	16
3	O PIO DA CORUJA E UM REGIONALISMO POSSÍVEL: SOBRE MUROS E PONTES.....	38
3.1	Regionalismo: um conceito?	41
3.2	O regional como problema.....	45
3.3	O real como problema.....	50
3.4	O social como problema.....	69
3.5	Três faces de um mesmo problema	79
3.6	O inclassificável	81
4	FERIDA ABERTA: LEITURA DE S. BERNARDO PELA MELANCOLIA	83
5	É PENA QUE AS FLORES CAIAM TÃO DEPRESSA: MELANCOLIA, ESCRITA DA MEMÓRIA E ESCRITA DO LIVRO	114
6	É PRECISO CONCLUIR.....	132
	REFERÊNCIAS	134

1 INTRODUÇÃO

*S. Bernardo*¹ foi publicado em 1934 pela editora Ariel; foi o segundo livro de Graciliano Ramos. Ao contrário de *Caetés*, que causou moderado impacto, o romance sobre Paulo Honório foi um sucesso de crítica e de venda, em um período marcado por índices de analfabetismo bem maiores que os atuais. Essa única obra foi suficiente para sacramentar o velho Graça como figura notável das letras nacionais, antes mesmo do surgimento de *Angústia* e *Vidas secas*, que só aumentariam o já certo pertencimento do escritor no cânone nacional. Curioso, no entanto, foi o título ganho por Graciliano após a publicação desse seu segundo romance: Dostoiévski dos trópicos (MORAES, 2013). Essa frase é curiosa porque estabelece filiação entre Graciliano Ramos e um escritor russo, isto é, uma filiação a uma poética não brasileira, que necessariamente afasta *S. Bernardo* de questões referenciais exclusivamente brasileiras. Outra implicação: coloca Graciliano em diálogo com um escritor que é alvo de debates sobre o caráter predominante de sua obra. Existem distintas leituras de Dostoiévski, mas elas, em geral, disputam duas epistemologias: depreendemos de um Raskólnikov problemas psicológicos ou sociais?

O mesmo debate marca a apreciação crítica do romance em questão. Por um lado, como deixarei claro nas próximas páginas, há os que centralizam aspectos sociológicos como valores de referência para a leitura da obra. Por outro, há os que enfatizam questões existenciais-psicológicas². Há, além disso, os que, de ambos os lados, se prestam a respostas mais complexas, que levam em conta outras formas de possibilidade de leitura, sendo Antonio Candido (2006) e Abel Barros Baptista (2005) bons exemplos dessa perspectiva mais cuidadosa. É bastante instrutivo, nesse sentido, observar a leitura que Marshal Berman faz de Dostoiévski em seu *Tudo que é sólido se desmancha no ar* (2009). Afinal, sua interpretação, embora se oponha a ambos os “grandes” blocos de análise, se mantém original e viva porque demonstra como os grandes blocos não dicotomias são imperativas. Demonstra que, na prática, uma leitura que se centre na forma da literatura em relação às condições subjetivas de sua existência recusa-se a diferenciar o social e o

¹ Inicialmente fora publicado com o título “*S. Bernardo*” e não “*São Bernardo*”. Adotamos a primeira forma, pois é a utilizada também na versão mais recente que possuímos do romance e que aqui utilizaremos, a 104ª.

² Como exemplo dos críticos pertencentes à perspectiva sociológica, posso mencionar João Luiz Lafetá e Carlos Nelson Coutinho. Como pertencentes ao outro flanco, posicionei Álvaro Lins e Nelly Novaes Coelho. Para mais informações sobre a visão desses críticos, confira a discussão que realizo no primeiro capítulo deste trabalho.

existencial, o político e o psicológico, o externo e o interno. Poderia, e o farei mais adiante, mesmo caracterizar essas distinções como falsas. Mas dizê-lo é, por si só, partir de uma aporia. E o faço apenas porque, de alguma forma, não posso e não devo fugir à formulação de sentenças afirmativas e explicativas sobre as obras. Se admitimos a impossibilidade de afirmar, talvez construir conhecimento sobre a literatura fosse atividade de pouca valia. E talvez seja mesmo, ainda assim. A questão é que toda afirmativa, e tento observá-lo durante a escrita, deve-se ver como uma pequena e humilde verdade, com seus limites evidentes. Ou melhor, deve ser vista como resposta possível através da mobilização de certo vocabulário conceitual, sem crer-se resposta melhor a um objeto externo à linguagem (RORTY, 2009). Eu, que acredito ser a literatura um discurso sem aporia de verdade, devo dar o exemplo.

Assim, tento, evidentemente, filiar-me criticamente ao trabalho de Marshal Berman (2009), ainda que essa filiação seja mais um encontro na esquina do que um projeto inicial e consciente, afinal, quando inicialmente pensei meu projeto, sequer havia lido o autor. Além disso, explicitamente me filio a um grande bloco de leitura, esquecido em Graciliano Ramos, ainda que seja forçado a fazer algumas ressalvas sobre seu alcance. Mas, no avançar da pesquisa, ao ler a fundo os trabalhos de Freud (que alguns insistem em ver como positivista), Julia Kristeva, Joel Birman, Jacques Derrida, Richard Rorty, Antoine Compagnon, entre outros que me guiaram, fui lentamente modificando as ferramentas de análise e meus objetivos. Na verdade, essas leituras me possibilitaram lançar outra visão à poética de Graciliano Ramos, que, em sua desconfiança dos discursos prontos, certamente foi decisivo para orientar o meu percurso crítico.

O que defenderei nas próximas páginas, além de uma hipótese de leitura de *S. Bernardo*, é também a defesa de um caminho possível de leitura da obra de Graciliano Ramos e mesmo de sua literatura como um todo. Porque, em relação a ele, faço análises que consideram elementos existentes na obra e, a partir deles, busco um caminho hermenêutico distinto, isto é, busco realizar uma interpretação particular (ainda que não seja, e não pode sê-lo, inédita e original em sua inteireza). Mas esse percurso de leitura, a despeito de certas posições positivas e substantivas, é também uma postura, um modo de se relacionar com a obra. De certa maneira, a mesma postura, aplicada a outras obras, teria resultados muito distintos. Mas também seriam resultados similares em seu processo hermenêutico. Essa forma de crítica parte do pensamento psicanalítico, inaugurado por

Sigmund Freud, e também das obras de Jacques Derrida, que aqui interpreto como um leitor da psicanálise, um insubordinado e resistente continuador, como todo filiado à psicanálise deveria ser, para fazer jus à própria disciplina. Essa perspectiva me permitiu observar outras questões relativas ao texto literário para além de uma possível conceitualização. Permitiu tentar localizar na obra um prazer e um desejo enigmáticos que emanam da (minha) leitura. Mas provê, é claro, também alguma conceitualização.

Tendo isto em vista, sem negar a validade de qualquer perspectiva teórica, pretendo, aqui, utilizando a perspectiva e o vocabulário psicanalíticos como referência e não como determinação da leitura, para posicionar a melancolia como um dispositivo literário central na construção da obra. A melancolia é, para mim, o elemento que permite a um só tempo questionar o caráter monolítico da personagem, seu amor, seu ciúme e pôr em desconfiança a própria escrita do relato, pois dela é indissociável a assunção de um jogo com a ficcionalidade. A presença desses elementos são sintomas da modernidade do romance, o que permite que eu questione em que medida essa obra possa ser chamada de regionalista, ou mesmo como o termo “regionalista” possa ser encarado quando aplicado.

Assim, pretendo oferecer uma nova possibilidade de leitura ao romance, sem que essa novidade recaia apenas na mobilização dogmática de uma teoria inda não aplicada ao texto. Objetivo que minha análise seja tão somente uma distinta possibilidade, que possa compor o mosaico junto a tantas outras análises; pois tal constelação de visões é o que permite criar uma cartografia prazerosa: pois, para mim, a crítica é uma forma de ajudar o leitor a passear pela metrópole de sentidos que são os (grandes) romances. É através desse diálogo que nos permitimos fugir de nós mesmos e expandir nossa capacidade de compreensão da literatura. Aprender mais sobre um romance é aprender mais sobre o mundo.

Nossa dissertação está estruturada da seguinte forma: no primeiro capítulo passo em revista, de maneira crítica, os muitos trabalhos que analisam em sua completude o romance *S. Bernardo*. Comento os principais pontos levantados pelos críticos acerca de sua interpretação geral da obra, posicionando o que coincide ou não com a leitura que aqui empreendo, a fim de delimitar bem a singularidade de minha leitura (ainda que não haja, reitero, originalidade plena, tendo em vista, como ficará claro, que devo muito a alguns críticos, em especial a Abel Barros Baptista e Antonio Candido). No segundo capítulo, discuto a filiação estética de Graciliano Ramos, problematizando o juízo crítico que

posiciona seu projeto literário dentro da tradição realista/regionalista, e apresentando, ao mesmo tempo, meu entendimento de sua perspectiva singular de literatura, sempre irreduzível a epigonismos. No terceiro capítulo, inicio a discussão sobre a relação entre melancolia e sujeito moderno no interior da narrativa, analisando detalhadamente os acontecimentos relatados, com vistas a relacionar o tipo de sujeito que acredito ser Paulo Honório, a forma literária do romance e o projeto moderno de literatura que argumento existir no livro. No quarto capítulo, finalizo a discussão sobre melancolia no interior do romance, tratando de como ela é vertida em estética e redimensiona a hermenêutica global da obra. Por último, aponto algumas consequências de minha leitura e algumas perspectivas futuras de análise. Começarei agora, pois já gastei diversas páginas e ainda não principiei, como diria Paulo Honório.

2 CRÍTICA DA FORTUNA CRÍTICA: DIÁLOGO NECESSÁRIO

A fortuna crítica sobre *S. Bernardo* é vasta, tendo em vista o ponto central que essa obra ocupa na produção de Graciliano Ramos e mesmo na literatura brasileira, sendo sua importância comparada à de *Vidas Secas* e de *Angústia*. Isso não serviu de impedimento, e sim de incentivo, para eu buscar realizar a leitura de quantidade significativa de trabalhos sobre o romance. Porém o comentário detalhado e atencioso desses estudos em sua inteireza é não só difícil como ocioso. Realizarei, então, uma síntese dessa vasta bibliografia, tendo como foco os seguintes elementos, que nos serão caros: a relação entre Paulo Honório e Madalena e a concepção acerca do sujeito Paulo Honório, como personagem e narrador. Começemos.

Parte considerável dos estudos sobre *S. Bernardo* se baseia nos pressupostos da crítica marxista. Profundamente preocupados com os impactos da industrialização capitalista em um país periférico e profundamente desigual como o Brasil, essas análises se centram no conceito de reificação, encarnado por Paulo Honório. A reificação aparece, aqui, como combustível desumanizante das relações entre os homens e homogeneização mecânica dos sujeitos, como, em resumo, ignição dos males modernos. Para essa parte da crítica, o que marca o livro de Paulo Honório e o contexto brasileiro que da narrativa se depreende é o horror da violência e da reificação, e, portanto, a ausência de progresso humano no progresso tecnológico.

Talvez seja a leitura de Carlos Nelson Coutinho (1977) um dos trabalhos de referência dessa perspectiva crítica; não só por ter sido publicada há bastante tempo, em 1965, como também por ser frequentemente referenciada nesses estudos. O crítico afirma que *S. Bernardo* rompe com certa superficialidade naturalista da obra anterior, *Caetés*, e capta com precisão as forças sociais existentes na década de 1930, revelando que as aparentes estruturas sólidas daquela sociedade eram, na verdade, bastante frágeis. O romance, ainda, permite vislumbrar forças renovadoras encobertas que se fazem presentes no tecido social. Dessa forma, a obra encontraria fôlego por ser uma defesa de valores humanos contra a alienação do capitalismo. Por isso, o romance

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 em uma “abertura” para a comunidade e a fraternidade e na superação da solidão (COUTINHO, 1977, p. 85).

Dessa forma, o enredo teria na figura de Paulo Honório um representante, em um extremo, da burguesia brasileira do período. No outro extremo, está Madalena, representante de um humanismo abstrato que também permeia o tecido social da década de 1930, uma força propriamente revolucionária, porque preocupada com a retomada de valores apagados pelas relações econômicas no capitalismo. Paulo Honório, em sua condição de burguês, não consegue ver o outro senão como instrumento de seu egoísmo; os seres só se devem acercar a ele quando lhe trarão vantagens pecuniárias. E é também por um egoísmo de proprietário que o fazendeiro resolve casar-se: é preciso gerar um herdeiro para continuar a riqueza conquistada. Mas a escolhida para o matrimônio está comprometida com os valores de uma fraternidade autêntica, e daí surgem os embates da vida conjugal, centrais para o desenvolvimento dramático da narrativa.

Madalena desafia Paulo Honório, quando recusa ser coisificada, o que leva o memorialista (e nessa crítica não há diferença entre o sujeito que escreve e o sujeito que vive o escrito, vale notar) a desenvolver um ciúme doentio, digno daqueles que têm a pessoa amada também como uma posse, conforme nos diz o crítico. O ciúme impede Madalena de levar a vida ideal a que aspira, de modo que a personagem não vê outra via senão a evasão, a desistência: se mata porque recusa a inautenticidade que lhe é imposta. O suicídio de Madalena

Repercute, na vida de Paulo Honório, através de uma dolorosa tomada de consciência: sua solidão ainda mais se acentua [...] e ele percebe a inutilidade de seus esforços na busca de um valor humano que se apoiasse na pura ambição egoísta: seu “pequeno mundo” revela-se como um cárcere, como uma “danação”. O momento trágico encerra o romance: nem Paulo Honório nem Madalena conseguem se realizar humanamente (COUTINHO, 1977, p. 87-8).

Ainda segundo o crítico, Paulo Honório e Madalena, em razão da própria configuração da realidade brasileira, são ambos heróis problemáticos: esta por recusar os valores inautênticos da sociedade; aquele por ser, em razão de sua adesão ao discurso social, levado a resignificar a vida. Esse núcleo dramático representaria um realismo particular, possível apenas numa estrutura social como a brasileira. Os dois extremos,

Paulo Honório e Madalena, constituem-se eles mesmos o núcleo da narrativa. É por isso que os demais personagens, apesar de também significativos de alguns tipos sociais brasileiros, não são levados em consideração na análise.

Como discuti acima, para Carlos Nelson Coutinho, o valor do romance reside em sua capacidade de condensar na forma literária aspectos fundamentais da problemática realidade do capitalismo periférico brasileiro. Além de representar, na figura de Paulo Honório e Madalena, duas das principais forças que compõem os embates da industrialização brasileira, demonstra o perigo que a modernização desenfreada inscreve sobre as subjetividades envolvidas no processo. Tratar-se-ia *S. Bernardo*, portanto, seguindo-se a linha de raciocínio do crítico, de uma obra cujo valor reside na arguta capacidade de desconfiar do mito do progresso. Como se pode notar, aqui a forma literária só é valorada em razão da sua capacidade de apreender, de modo satisfatório e aprofundado (de acordo com a comparação que o próprio crítico faz, diferentemente do que acontece com *Caetés*, pois este romance possui uma fórmula superficial naturalista), a realidade brasileira. A valoração do romance, aqui e nos trabalhos posteriores de mesma linhagem crítica, atende aos objetivos da crítica marxista brasileira: perceber na forma literária a condensação da materialidade cultural brasileira do período. Se o livro sobre Paulo Honório é melhor que *Caetés* por compreender melhor a realidade brasileira, fica evidente certa expectativa em relação à literatura. Tal expectativa contribuiu, inclusive, para a diminuição da importância de *Angústia* na fortuna crítica do escritor alagoano³.

Outro importante e muito referenciado estudo é o de João Luiz Lafetá (1994). Para este autor, Paulo Honório é “um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos” (LAFETÁ, 1994, p. 194). Esse sujeito guia sua vida em consecutivos projetos de posse: primeiro *S. Bernardo*, depois Madalena. É um sujeito objetivo e pragmático, e sua narração, obsessiva com a exatidão do tempo, caracteriza a objetividade de sua narrativa. Essa forma de narração objetiva, clara e contundente reforça, segundo o crítico, o aspecto de crueldade da personalidade do fazendeiro. É essa mesma contundência, presente no manejo da narrativa, que marca a vida de Paulo Honório: sua personalidade brutal quer moldar o mundo a sua vontade. Esse seu dinamismo e essa força de vontade arrasadora representam a industrialização e modernização do sertão brasileiro:

³ Para mais detalhes, recomendo a leitura do breve e instrutivo trabalho de Irenísia Torres de Oliveira (2006).

como Carlos Nelson Coutinho, Lafetá considera que a primeira parte do romance busca caracterizar a construção de um burguês no capitalismo periférico:

Ação transformadora, velocidade enérgica, posse total: aí estão três características e três ideais da burguesia. O herói de *São Bernardo* os possui em alto grau e os imprime a fundo na tessitura da narrativa. A objetividade do romance nasce da postura do narrador face ao mundo: ele nada problematiza, de nada duvida, em ponto algum vacila. Tudo que importa é possuir e dirigir o mundo. Para tanto, ele conhece os meios. E não pensa sobre eles: aplica-os (LAFETÁ, 1994, p. 200).

Depois de lograr a posse da fazenda S. Bernardo, o objeto da tentação proprietária de Paulo Honório se torna Madalena. O objetivo primeiro não é a posse de Madalena, mas a posse de uma esposa; mais especificamente, a geração de um herdeiro, que pressupõe uma esposa. Segundo o crítico, o amor inexistente. Até a escolha de Madalena, que se dá através da comparação entre ela e Marcela, filha do juiz, para Lafetá envolve uma questão de valor, como se o fazendeiro estivesse escolhendo entre duas mercadorias. A afetividade na descrição de Madalena, que o crítico ressalta, não parece ser suficiente para modificar certa relação comercial que dá o tom do flerte de Paulo Honório com a professora. E não é que Paulo Honório não se apaixone: é que seu sentimento amoroso é de todo dominado por seu sentimento de propriedade. Trata-se, afinal, de um sujeito sujeitado pela ideologia burguesa de seu tempo.

Madalena não se sujeita a essa ideologia, contradiz a brutalidade do marido, e eis que nasce o ciúme. O ciúme decorre dessa impossibilidade de possuir completamente Madalena. Como o narrador-personagem não consegue separar a vida amorosa de uma relação de possuidor e possuído, o fato de Madalena não ser dele como objeto dá a entender que ela tampouco é dele como esposa: “o sentimento de propriedade, que unifica todo o romance do qual o ciúme é apenas uma modalidade, distorce o homem desta maneira radical” (LAFETÁ, 1994, p. 207).

O suicídio de Madalena, então, representa não só a perda da mulher como a perda de um objeto, sua insubmissão: a demonstração mesma de que Paulo Honório não é capaz de tudo possuir. A partir daí, a vida do senhor de terras perde todo sentido, nunca mais será o mesmo. Ele tenta retomar suas atividades, mas o fracasso pessoal e o advento da revolução de 30 o impedem. Nesse sentido, a morte de Madalena desmascara a

inautenticidade dos valores burgueses professados por Paulo Honório, que o impediram de alcançar a dimensão humana do outro. A narrativa da história do fazendeiro é, então, uma busca por ressignificar a própria vida e por encontrar valores humanos perdidos.

Aqui a reificação aparece novamente como elemento central do romance, que sintetiza a um só tempo a nova ordem do dia e seus possíveis problemas. Colocando a reificação como ponto central, isto é, como principal causa da ruína de Paulo Honório, Lafetá reconhece que compõe ponto central do romance, então, a capacidade em desvelar, através da forma literária, de maneira aguda, um problema que marca a sociedade na periferia do capitalismo. A crítica de Lafetá, nesse sentido, está muito próxima à de Carlos Nelson Coutinho, bem como à de Antonio Candido. Mas deixarei o trabalho deste para depois, por um motivo bastante específico que logo esclarecerei.

A análise de Jorge de Souza Araújo (2014) sobre *S. Bernardo*, apesar de mais extensa, não avança se comparada às de Coutinho e Lafetá. O crítico conclui, da leitura do romance, que é central em sua composição “aquela investigação degradada do indivíduo em crise, em busca de valores autênticos num meio desagregador e excludente” (ARAÚJO, 2014, p. 94-5). Pois, para ele, Paulo Honório se revela “[p]risioneiro da reificação capitalista de modulações de interesses do indivíduo sobre o grupo, em pensamento e ação, o herói só se ocupa do quantitativo, em prejuízo do qualitativo e transformando subjetividades em moeda e mercancia [...] (ARAÚJO, 2014, p. 95). O narrador-protagonista encarna, então, a figura extrema do proprietário, pois suas relações humanas não se revelam senão sob a chave da reificação. Nessa personalidade proprietária, está contido também um sentimento de arrogância e autossuficiência, de maneira que o fazendeiro está sempre em busca de subjugar o outro, de impor o silêncio a quem quer que desafie seus valores egoístas.

Nesse sentido, por apresentar o antagonismo de forças sociais em disputa no terreno brasileiro do período, o romance encarna a visão de um realismo crítico humanista, pois há nele uma condenação da alienação e do opróbrio impostos pelo capitalismo. A defesa desses princípios humanistas se evidencia na ruína de Paulo Honório, agente que incorpora os extremos da reificação das relações sociais: “Anula-se no herói de *S. Bernardo* qualquer outra mística em suas relações com o outro, com o mundo. O casamento é mais um negócio, uma fatura na mecânica e finalidade das acumulações” (ARAÚJO, 2014, p. 98). Acerca de Madalena, o crítico observa a emergência de um socialismo abstrato e utópico,

baseado nas aspirações por valores outros que os professados pelo marido. Todos os personagens do romance se veem obrigados a se subjugarem aos valores impostos, pois não há alternativas para combater tais valores senão pelo apagamento de si mesmo ou pela evasão.

O drama principal de Paulo Honório é não conseguir compreender o outro em sua dimensão humana:

São Bernardo reifica a exegese do país em secreções de ruínas, fruto da desproporcionalidade das relações entre capital, trabalho e visão parental da propriedade. Ególatra, Paulo Honório vive as expansões traumáticas de existir somente por meio de determinações que seu universo interior – exilado de qualquer signo ou possibilidade contrária – julga como potencial autossuficiência (ARAUJO, 2014, p. 103).

Paulo Honório é sujeito que acredita em falsos valores, é presa de sua própria estreiteza mental. Por isso, o romance é marcado pelo desamor, pelo desencontro, pela impossibilidade de união entre seres completamente opostos, justamente por encenarem perspectivas diametralmente opostas. O ciúme e o sofrimento pela perda da mulher decorrem da falência dessa personalidade em lidar com os seres humanos, que encarnam uma dimensão traumática, um sem sentido dos valores professados pelo narrador-personagem do romance.

O trabalho de Andrea Trench de Castro (2017), também filiado à crítica marxista, mantém a leitura do romance pela chave da alienação do personagem-narrador, mas conta com algumas diferenças em relação aos demais que valem a pena serem comentadas. Assim como as críticas anteriores, esta compreende o romance sob a chave da reificação e da alienação: “Paulo Honório vivencia e encarna de forma aguda a experiência trágica do homem moderno sob o espectro da alienação [...]” (CASTRO, 2017, p. 125). Para ela, ainda, o personagem expõe um sofrimento que tem causas pessoais, porque perde a esposa e se torna solitário, mas também, a um só tempo, possui uma causa profundamente social, porque fundada “na alienação da personagem, que estende a reificação e a desumanização do trabalho a todos os âmbitos da vida [...]” (CASTRO, 2017, p. 125).

A esse ponto da argumentação, não preciso desenvolver todo o resto da crítica: para a autora, é a recusa de Madalena à reificação que causa o ciúme de Paulo Honório, e é a impossibilidade de conviver com a relação opressora que leva a professora ao suicídio. Daí

decorre a tristeza de Paulo Honório, que escreve o livro para buscar valores autênticos. Mas existe no texto de Castro um ponto interessante, apenas em parte explorado por Lafetá (1994): há uma alternância, que mostra também no uso das imagens, entre o passado e o presente, entre a objetividade narrativa e a subjetividade na escrita, entre exatidão e imprecisão. Essas alternâncias implicam, para a crítica literária, que Paulo Honório não se redime e nem seria possível que o fizesse. Em *S. Bernardo* existe certa experiência do trágico, pois a personagem se vê impossibilitada, pela própria vida que levou, a encontrar um sentido autêntico para a vida, isto é, um sentido fora das relações comerciais.

Há ainda outro ponto interessante a ressaltar: Andrea Trench Castro parece ser a única a desconfiar do discurso de Paulo Honório, justamente pela alternância entre o objetivo e o subjetivo: “[...] Paulo Honório ainda vê a esposa como um enigma indecifrável, e as folhas de seu livro permanecem meio escritas, incompletas, lacunares” (CASTRO, 2017, p. 134). Embora, mais adiante, ela diga que o surgimento da subjetividade na narrativa torna o fazendeiro “capaz de reconhecer e expor a nu a sua própria monstruosidade” (CASTRO, 2017, p. 141). De todo modo, não é apenas um detalhe reconhecer que é a escrita, e não apenas a perda de Madalena, que propicia a possibilidade de Paulo Honório ressignificar a vida. Há uma desconfiança em relação à linguagem.

Falarei do trabalho de Maria Izabel Brunacci (2008) rapidamente, pois a crítica, em razão da defesa de uma tese geral sobre a obra de Graciliano Ramos, não se ocupa propriamente de fazer uma análise individual e sistemática de cada romance. Serve, porém, como exemplo radical e síntese de uma perspectiva marxista acerca da obra, e sua profunda semelhança com os estudos anteriores reforçam minha argumentação.

Sobre os três primeiros romances, bastam à autora revisitar o ensaio de Carlos Nelson Coutinho, já sintetizado aqui. Mas, ao estabelecer como ponto chave do romance a reificação, serve como mais um exemplo da importância que tal conceito possui para a crítica marxista na análise de *S. Bernardo*. Para Brunacci, os três narradores de primeira pessoa dos romances de Graciliano Ramos, partindo de lugares sociais distintos, representam as relações reificadas a que o sujeito moderno está submetido no capitalismo:

Esses três narradores, por trajetórias diferentes, configuram-se como agentes do processo de produção e reprodução das relações reificadas na sociedade. Possuem em comum o traço de lidarem com a produção literária e questionarem

essa atividade, o que evidencia a concepção da arte literária como instrumento, simultaneamente, de reprodução e questionamento do papel da literatura em uma sociedade desigual (BRUNACCI, 2008, p. 180).

O que há de diferente aqui, em relação às demais análises, é que a crítica considera que o narrador de *S. Bernardo* reifica também a obra de arte. O mérito do trabalho, que é também seu objetivo expresso, é o de conceber que é central no projeto estético de Graciliano Ramos uma reflexão sobre a literatura e seu papel social: colocando a luta de classes sob mira, sua obra se ocupa daqueles que são profundamente afetados pelo modelo econômico capitalista, sem esquecer o lugar ideológico ocupado pelo escritor na representação desses sujeitos oprimidos. De todo modo, ainda assim, busca-se compreender o romance tão somente em relação ao contexto histórico em que ele surge, relacionando-o intimamente e, posso dizer, esgotando seu valor numa relação referencial com a história brasileira.

Boa parte das críticas, então, se podem resumir da seguinte forma: Paulo Honório encarna a figura de um burguês no capitalismo periférico que só consegue estabelecer uma relação de coisificação com as pessoas que o cercam. Essa relação de coisificação acontece também em seu casamento, mas Madalena, representante de valores humanos autênticos, se recusa a ser coisificada e comete suicídio. Paulo Honório perde a mulher e se vê solitário. Sendo acometido por um estado de melancolia, passa a escrever um livro de memórias, na busca de ressignificar a própria vida e, assim, encontrar valores humanos e autênticos perdidos em razão da vida que levou. Apesar de trazer certo incômodo o vocabulário “autêntico”, porque implica um juízo muito baseado na visão marxista do capitalismo, essa leitura parece bastante plausível sobretudo porque Paulo Honório reconhece, em alguns momentos, que de fato professava valores errôneos. A leitura parecerá mais acertada ainda quando o leitor observar que a mudança de paradigma teórico às vezes implica mais uma mudança de termos e ênfases que de interpretação. Mostrarei alguns exemplos.

Também vai nessa direção de análise, embora não assuma a perspectiva marxista, o curto ensaio de Hélio Pólvora (1977) sobre Graciliano Ramos, publicado originalmente em 1972. A diferença, talvez, seja que o crítico considera que há, em *S. Bernardo*, “uma relação nítida entre homem e meio, própria da escola naturalista” (PÓLVORA, 1977, p. 125). Como discuti nos parágrafos anteriores, a relação entre o romance e a escola naturalista é negada por Carlos Nelson Coutinho (1977). No mais, parece haver muitas

semelhanças. Talvez a diferença principal seja em relação ao que ambos os críticos entendem por *naturalismo*.

Assim como Coutinho, Hélio Pólvora acredita que a alma de Paulo Honório é moldada pelo seu meio, isto é, o personagem introjeta o espírito das relações capitalistas de seu contexto sócio-histórico. Assim, desenvolve um sentimento de propriedade que transforma todos os homens em instrumentos de sua construção de riqueza. O problema fundamental, segundo o autor, é que Paulo Honório tenta aplicar a lógica de proprietário em suas relações amorosas. A ideia do casamento e do filho são também fruto de uma personalidade egoísta, não têm nada que ver com amor ou carência. Mas

Os negócios do amor decretam a falência de ânimo em Paulo Honório. Não tanto devido às diferenças de temperamento e instrução entre ele e Madalena. Quanto a isto, há muitos casais que apenas se toleram, sobretudo à sombra dos nossos resquícios patriarcais. É a injustiça social, integrada em Paulo Honório por seu inconsciente coletivo, a falta de solidariedade humana, a brutalidade de sua conduta que escavam o abismo e precipitam o ciúme espantoso (PÓLVORA, 1977, p. 127).

Surge da negação desses valores humanos o ciúme animalesco e brutal de Paulo Honório. Segundo entendo o raciocínio do crítico, esse ciúme, para ele, é não apenas o de Paulo Honório, mas dos muitos seres que, como ele, habitam a terra em que se passa o romance. Trata-se de um sentimento que decorre de como andam as relações afetivas em um contexto histórico e geográfico marcado por um capitalismo feudal. É um ciúme patológico como é patológica a sociedade nordestina retratada. Com essa perspectiva esboçada, demonstrei como a mudança de perspectiva teórico-crítica não altera muito a leitura do romance. Apresentarei ainda alguns outros estudos, a fim de fundamentar nossa afirmação.

O mesmo problema ocorre na crítica de Roberto Barberena Graña (2005). Os ensaios que compõem o livro têm um interesse outro na obra do escritor alagoano, mas em um de seus escritos o psicanalista trata brevemente do romance. A mudança de perspectiva crítica não se percebe nesse trecho, que mistura as reflexões de Lafetá, Coutinho e Mourão (a ser comentada em breve). Falando das ações de Paulo Honório, diz que o personagem não possui ética, e que ele é “movido por uma incontável sanha de apropriação de bens materiais, dinheiro, suor e sangue alheios” (GRÃÑA, 2005, p. 133). Em alguma medida,

essa sanha incontrolável pode ser justificada pelos desejos, mas isso não é explorado pelo analista.

De todo modo, é interessante ressaltar uma diferença: para Graña, o que marca a personalidade de Paulo Honório após o suicídio da esposa é um sentimento egoísta de solidão, pois um sujeito como ele não seria capaz de compreender o sentido da alteridade. Também aqui a relação entre Paulo Honório e Madalena consiste na luta do marido por reduzir a esposa a um bem material. A referência ao “narcisismo” do narrador-personagem em nada altera a estrutura da argumentação, porque esse caráter egoísta já é ressaltado por outras críticas e nenhuma diferença é estabelecida pelo autor. A morte de Madalena mostra a Paulo Honório, tardiamente, que ele não era Deus, o que o obriga ao processo de reelaboração de seu Eu. Ou seja, não há muitas distinções em relação ao que até agora expus em relação à crítica. Com as duas análises anteriores, fica claro como outros vocabulários podem ser mobilizados sem alterarem significativamente aquilo que seria o problema central do romance. Se temos um estudo psicanalítico que parte de premissas chega a conclusões bastante similares à da crítica marxista, percebemos bem como tal perspectiva está enraizada na literatura acerca de *S. Bernardo*. Afinal, o autor abandona o eixo psicanalítico, e tudo o que ele poderia contribuir para a análise psicológica da personagem, e focaliza um eixo político de investigação. A consequência principal dessa perspectiva marxista/sociológica é a não observação da existência de um romance dentro de um romance e das consequências desse aspecto formal, em nome de uma ênfase dada a aspectos de natureza política e/ou social. Há, por outro lado, leituras que, partindo de referências similares às do marxismo, chegam a outras questões. É o caso dos estudos que comentarei a seguir.

Luís Bueno (2005) trata de *S. Bernardo* em distintos momentos ao longo de seu minucioso estudo sobre o Romance de 30, mas nos interessará, aqui, a análise crítica realizada no último capítulo da obra, quando o historiador trata dos principais romances do escritor alagoano. Os pressupostos teóricos de Luís Bueno certamente advêm de uma crítica sociológica, como a realizada por Antonio Candido, e muito têm que ver com a crítica marxista que esbocei acima. No entanto, acredito que a chave interpretativa aqui tem pontos singulares, sobretudo por se ocupar de alguns problemas que foram ignorados pelos demais estudos.

A principal preocupação do crítico está em caracterizar a “erupção” do outro na escrita do romance. Para ele, e isto não se trata de mero detalhe, Paulo Honório *se crê* uma personalidade monolítica e tenta apresentar essa visão ao leitor. Não significa, porém, que as brechas desse sujeito maciço não sejam expostas em momentos de certo descuido, como quando, por exemplo, ao dizer que não sentiu remorsos de ter tomado a fazenda de José Padilha: a informação é acrescentada porque *existe* a possibilidade de remorso, do contrário isso sequer seria mencionado. Convém notar que o comentário não se refere ao Paulo Honório que executou a ação, mas ao Paulo Honório que narra a ação, de maneira que é o segundo, o narrador, que parece estar aberto à possibilidade de rever suas ações. Isso, no entanto, certamente está ligado à ideia já discutida de que, após a morte de Madalena, o fazendeiro busca ressignificar a própria vida.

Paulo Honório, ainda aqui, é visto como figura cruel e egoísta, de maneira que seu desejo de se casar é assim definido: “se casar com uma criatura que, sem maiores recursos e sem ninguém que lhe desse proteção, ficasse reduzida à sua fragilidade” (BUENO, 2005, p. 612). Essa descrição parece dar até um tom de sadismo à relação, embora o crítico, infelizmente, não desenvolva tal questão, que privilegiaria um problema psicológico⁴. De todo modo, esse desejo de se casar não está desassociado ao desejo de proprietário, pois Madalena apenas faria parte do império do narrador-protagonista. Quando Madalena contraria Paulo Honório, contraria o proprietário, não apenas o marido; questiona aquilo que Paulo Honório estima e tem por garantido. A relação torna-se insuportável e emerge o ciúme. O marido poderia ter matado a mulher, mas, segundo o crítico, o que o impede é o fato de que, ao matá-la, Paulo Honório perderia, pois teria que, de alguma forma, se curvar à impenetrabilidade do outro. E eis a força dramática do suicídio de Madalena: se suicida antes de que o marido a tivesse subjugado. Isso afeta o fazendeiro não só pelo fato de o outro ter resistido, mas também porque a morte do outro sequer partiu de sua vontade. Ou seja, foi derrotado duas vezes.

A morte de Madalena representa, então, para Paulo Honório, a imposição da alteridade. Ele não consegue mais ignorar esse outro, ele se apresenta irreduzível. Mas a leitura de Luís Bueno é menos otimista que outras, pois, para ele, o desejo de escrever, bem como o desejo de culpar a vida agreste por seus erros, decorre de uma tentativa de,

⁴ Afinal, o trabalho de Luís Bueno, ainda que dedique parte considerável à análise de alguns importantes escritores da década de 1930, possui uma perspectiva panorâmica, o que impede aprofundamentos a questões como essa.

assumindo o lugar do outro, não desintegrar completamente seu Eu: “Essa tentativa de negar a culpa é um gesto desesperado para evitar a desagregação completa daquele ser monolítico que ele julgava ser” (BUENO, 2005, p. 617). Nesse sentido, o intento inicial de Paulo Honório, na escrita do romance, era de se impor ao Outro, isto é, demonstrar-se capaz de levar a cabo uma tarefa muito valorizada pelos sujeitos letrados que habitavam sua fazenda nos bons tempos; mas, no processo da escrita, não consegue mais negá-lo. Na prática, Paulo Honório mudou, mas não completamente: e a escrita tem função fantasmática, pois, embora ele a utilize para se impor ao outro, já que justifica seus atos por meio de algo que Madalena e seus outros inimigos consideram importante, é justamente essa preocupação que demonstra, sem que ele perceba, que o outro já impôs sua presença. Ao fazê-lo, Luís Bueno sai do lugar-comum crítico e posiciona-se numa perspectiva que percebe o psicológico e o sociológico de maneira inseparável.

O ensaio que Antonio Candido (2006) dedica a *S. Bernardo*, talvez o mais famoso escrito sobre o romance, apesar de haver sido publicado inicialmente em 1945 (a versão ampliada, incluindo uma análise sobre *Memórias do Cárcere*, só foi publicada em 1956), apenas agora aparece em nosso trabalho. Decidi colocar por último aqueles ensaios que nos serão mais importantes. Apesar da relação de proximidade entre Candido e os primeiros ensaios aqui sintetizados, existem certas especificidades preciosas do trabalho desse importante crítico brasileiro que espero tornar claras.

Candido também lê a personagem de Paulo Honório como sujeito sujeitado ao sentimento de propriedade: “Mas Paulo Honório, por sua vez, é modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade” (CANDIDO, 2006, p. 32). Mas parece haver, aí, alguma diferença em relação ao que a crítica aponta como “sentimento de propriedade”. Para Candido, é um processo que ultrapassa uma relação mecânica e econômica, pois ganha contornos algo existenciais, como se sujeito e coisa fossem se tornando um único ser: “Em Paulo Honório, o sentimento de propriedade, mais do que simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas” (CANDIDO, 2006, p. 39). O que a passagem sugere é que o sentimento de propriedade de Paulo Honório é uma disposição de espírito, de maneira que se une às demandas individuais do fazendeiro; não se trata, portanto, de uma mentalidade comercial que simplesmente se transpõe e assujeita o sujeito sujeitado. Antes, as relações econômicas

é que são investidas dessa base existencial, daí serem elas as que se equiparam às relações afetivas do personagem. A referência a Balzac e a Stendhal no ensaio de Candido confirmam nossa leitura. Nesse ponto, o que há não é exatamente a reificação de Madalena, mas uma fetichização (em sentido mais freudiano que marxista), um investimento libidinal excessivo nas coisas materiais, comparável ao das coisas amorosas, de maneira que ambas as relações de Paulo Honório estão intimamente enroscadas nessa personalidade complexa⁵. Embora essa leitura não necessariamente seja contrária às leituras marxistas, parece haver um redimensionamento da questão.

A questão nos parece ser também redimensionada no que concerne ao tratamento dado ao casamento do narrador-personagem. Os críticos costumam ler Paulo Honório como sujeito incapaz de amar, que apenas se casa porque o casamento representa vantagens para sua personalidade egoísta e para seu projeto de poder. Sobre isso, Candido difere explicitamente: “com efeito, o patriarca à busca de herdeiro termina apaixonado e se 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, 2006, p. 36). O ciúme decorre dessa impossibilidade de conciliação, pois Madalena contraria o fazendeiro. Seu ciúme é brutal, porque é marca dessa personalidade também brutal que busca certo exclusivismo nas coisas que domina.

Outra parte da crítica de Candido deve ser ressaltada: a ideia de que o livro de *S. Bernardo*, em vez de algum tipo de relato tomado por bondade e redenção, é, no fim das contas, uma violência de Paulo Honório contra Paulo Honório. Para o crítico, dois movimentos participam da estrutura do romance:

um, a violência do protagonista contra os homens e coisas; outro, a violência contra ele próprio. Do primeiro, resulta São Bernardo fazenda, que se incorpora ao seu próprio ser, como atributo penosamente elaborado; da segunda, resulta São Bernardo-livro-de-recordações, que assinala a desintegração de sua pujança. De ambos, nasce a derrota, o traçado da incapacidade afetiva” (CANDIDO, 2006, p. 41).

⁵ Candido (2006a, p. 33) diz sobre Paulo Honório: “É um verdadeiro homem de propriedade, mais ou menos no sentido dos Forsyte, de Galsworthy – isto é, gente para a qual o mundo se divide em dois grupos: os eleitos, que têm e respeitam os bens materiais; os réprobos, que não os têm ou não os respeitam. Daí resultam uma ética, uma estética e até uma metafísica”. Ou seja, para além da questão econômica e racional, há nele uma dimensão psicológica e quase patogênica, que modela sua visão de mundo.

Ou seja, mais do que simples relato do que lhe ocorreu, ou mesmo pura tentativa de redenção, o livro de memórias é verdadeiro processo penoso e autodestrutivo. Voltarei a isso depois. Agora explorarei algumas outras perspectivas acerca de *S. Bernardo*, que, como as que destaquei acima, vão além das questões colocadas pela crítica marxista, mas que diferem das de Candido e Bueno por não se utilizarem desse vocabulário sociológico.

Rui Mourão, em estudo inicialmente publicado em 1969 (a edição que utilizo, a terceira, foi revista, ampliada e lançada em 2003), se propõe a fazer uma leitura fenomenológica do romance; é uma perspectiva certamente interessante, pois bastante atenciosa aos detalhes da obra. Sem propriamente se preocupar em mostrar a superioridade de uma ideia, Rui Mourão quer demonstrar a superioridade da técnica narrativa empregada no romance.

A crítica fenomenológica empregada pelo crítico compreende que a personalidade de Paulo Honório se vai construindo ao longo do livro, à frente dos olhos do leitor. É a consciência do personagem-narrador, portanto, que estrutura o romance. Mas essa leitura recorre ao mesmo expediente explicativo dos demais quando diz o seguinte: “Assumindo a propriedade de São Bernardo, Paulo Honório se assume a si mesmo” (MOURÃO, 2003, p. 69). Isso porque antes o personagem vagava sem encontrar um sentido para a vida. Ou seja, Paulo Honório só é o Paulo Honório que conhecemos quando se torna um proprietário, porque ser proprietário abrange toda a identidade de Paulo Honório. De todo modo, não deixa de ser interessante pensar que, antes da aquisição da fazenda, o personagem vagava embebido em um sem sentido da vida e não envolto de valores humanos autênticos. Mourão deduz que Paulo Honório sempre quis ser um proprietário e que sempre quis pertencer ao núcleo da organização social. Isso, porém, não parece ter evidência material no romance, já que o narrador nos diz que só deseja ser rico após ser preso. Isso é naturalmente um problema para uma crítica que se pretende fenomenológica, uma vez que cabe ao analista demonstrar que sua leitura está respaldada tão somente no contato com o texto. Apesar da falta, o crítico nota um fato que geralmente passa batido: o personagem busca se restabelecer na cidade onde antes morava, sem motivo aparente. Voltarei a isso mais tarde, em minha análise do romance.

O próximo movimento do texto é caracterizar a personalidade dominadora e egoísta de Paulo Honório. O autor numera os muitos atos realizados pelo proprietário a fim de lograr vantagens econômicas (como matar Mendonça e avançar sobre os vizinhos

desprotegidos). Mas chama atenção que certas atitudes de Paulo Honório (que, aliás, nunca são mencionadas nas críticas anteriormente analisadas) precisam ser vistas como motivadas por um interesse econômico, ainda que essa explicação não seja uma interpretação tão bem fundamentada. É o caso da proteção que Paulo Honório dá às órfãs de Mendonça. Mourão (2003, p. 73) diz que essa proteção seria “igualmente um capital”, sem, no entanto, dizer *como*. O mesmo se aplica à acolhida da velha Margarida na fazenda. Nem mesmo as doces e afetuosas palavras de Paulo Honório convencem o crítico da possibilidade de serem oriundas de um sentimento verdadeiro: “Margarida não significava mais que uma coisa, objeto que lhe proporcionava determinadas emoções e por isso merecia ser conservado” (MOURÃO, 2003, p. 74). É necessária certa boa vontade para aceitar o argumento, pois, em geral, nos afeiçoamos às pessoas por elas nos trazerem certas emoções que demandamos. Esta é outra questão que retomarei mais tarde.

Embora reconhecendo que Paulo Honório age de maneira impulsiva em relação ao casamento com Madalena, o autor nos diz que, em relação a isso, “[n]o fundo é o instinto do domínio material que ainda o inspira” (MOURÃO, 2003, p. 74). Mas a argumentação do crítico nos sugere que o personagem começa a ser coabitado por um sentimento de amor e de posse, sentimentos inconciliáveis. Isto é, a postura dura de proprietário exercida por Paulo Honório parece não ser possível de conciliar com a postura cordial adotada em relação à esposa, já que esta passa a lhe exigir uma outra postura em relação à propriedade. Essa coexistência ganha força quando o ciúme do narrador-protagonista emerge: “Não é simples sentimento de frustração amorosa, mas uma complexidade emocional que procede da suposição de estar sendo traído ao mesmo tempo por Madalena mulher e Madalena inimiga do seu patrimônio, negação de sua verdade” (MOURÃO, 2003, p. 80). O suicídio de Madalena, causado pela vida inconciliável com o marido, bagunça completamente a vida de Paulo Honório. Foi a perda da mulher que lhe fez se converter a uma outra vida, lhe fez buscar novos valores. Neste ponto, acredito ser a leitura de Rui Mourão bastante otimista.

O que observei nas críticas de Luís Bueno, Antonio Candido e de Rui Mourão é que existe uma dimensão humana na obra que, embora não seja negada por todos, nem sempre é trabalhada. Para além dos sentimentos classistas, que se ligam imediatamente ao contexto socioeconômico do Nordeste brasileiro do período, existem na obra questões que se prestam ao rompimento das barreiras geográficas imediatas. Não que a crítica marxista

negue que haja tais problemas, mas a assunção de que não existe psicologia fora das relações econômicas acaba, por vezes, prendendo excessivamente a discussão estética à realidade social da produção da obra, o que, na crítica literária, significa não explorar como a ficção permite produzir *diferença*. Na crítica de Castro (2017), por exemplo, frequentemente a autora nos diz que os elementos formais do romance “comprovam” determinadas teses marxistas sobre a realidade social. Em alguns momentos, parece que o objetivo é mais entender a literatura através do mundo do que de entender o mundo através da literatura. Assim, pode-se perder a dimensão *produtiva* da arte, seu papel complexificador do mundo.

Dizemo-lo pois, no fim das contas, os juízos críticos advindos da perspectiva marxista acabam, em grande parte, concordando com tudo o que Paulo Honório diz de si mesmo. Nesse sentido, não fosse a tentativa de relacionar o dito com o momento histórico, ou antes, de fundamentar sociológica e historicamente as afirmações de Paulo Honório sobre si mesmo, praticamente não haveria ganhos em relação à compreensão do romance. Isso, convém lembrar, não é um traço inerente à perspectiva crítica mencionada, mas uma opção que se fez em relação à crítica de *S. Bernardo*. Os traços humanos e individuais não são apagados pela teoria marxista, nem há qualquer problema para a teoria considerar que os elementos estéticos não reproduzam o contexto imediato de sua produção, como bem lembra Costa Lima (2003). Comentarei, a seguir, outros críticos que se afastam à leitura econômica do romance.

Álvaro Lins (2015), em tentativa de compreensão global da obra do velho Graça, publicada inicialmente em 1943, já ressaltava que a presença do elemento regional não era fator limitante de uma compreensão humana da obra. Falar em humanidade parece indesejavelmente abstrato, mas acredito que, aqui e em outros autores, significa dizer que a obra não se encerra em lançar luz às questões de seu contexto imediato de produção. Mas só me debruçarei sobre isso na última parte deste trabalho. Voltarei ao crítico pernambucano. Sobre os personagens da obra graciliana, ele diz que o “[m]eio físico [...] não aparece muito objetivamente no romance do Sr. Graciliano Ramos. Ele exprime o ambiente com fidelidade, mas somente em função de seus personagens” (LINS, 2015, p. 74). Isso certamente tem implicações para a compreensão do projeto literário do escritor. De todo modo, ressalto o que foi dito apenas para expor a visão de Álvaro Lins sobre *S.*

Bernardo, assim como as duas visões a serem trabalhadas a seguir, de maneira contextualizada.

Afinal, é essa visão da obra de Graciliano que permite que o crítico apresente a seguinte afirmação, sobre a “posição” que se pode depreender dos romances desse escritor:

Estamos ante a filosofia do nada – a da absoluta negação e destruição – que o Sr. Graciliano Ramos cultiva para os seus personagens. A ascensão de Paulo Honório ou a decadência de Luís da Silva representam caminhos diferentes para o mesmo niilismo. Os demais personagens não se afastam desse fim melancólico. Todos se acham dentro da vida, como que perdidos e abandonados, sem nada saber da sua origem nem do seu destino. Os seus atos se originam e se justificam por si mesmos, fora de qualquer preocupação moral transcendente (LINS, 2015, p. 77)

Em suma, o drama dos personagens não aponta, a nível global da narrativa, para uma leitura valorativa do mundo, mas sim a uma negação completa do sentido da existência humana. Conforme o que anteriormente discuti, muitos críticos ressaltam que o “segundo” Paulo Honório escreve em busca de “valores autênticos”; esta dicotomia está baseada numa determinada perspectiva assumida sobre a obra, que a considera uma crítica ao capitalismo. É uma leitura possível, mas não necessária: em vez de uma busca por um sentido autêntico, o drama pode ser justamente o de os personagens nunca encontrarem tais valores autênticos e só ao final se darem conta disso. Isto já basta para delimitar uma posição de Álvaro Lins sobre o romance, pois dedica trecho muito curto a tratar de *S. Bernardo* (não esqueçamos de que ele escrevia no jornal) e não diz nada mais que seja digno de nota para essa primeira exposição. A questão da inverossimilhança, pela qual o ensaio ficou conhecido, será comentada em outro momento.

Nessa mesma direção vão os estudos de Wilson Martins (1977) e de Nelly Novaes Coelho (1977), publicados em 1948 e 1956, respectivamente. Ambos reafirmam a dimensão humana da personagem, dimensão esta que, sem ser dissociável de seu contexto, dele precisa para funcionar como personagem. Isto é, *S. Bernardo* explora, no contexto das relações sociais do nordeste das décadas de 1920 e 1930, aquilo que permite apreender um complexo drama psicológico e assim construir sua força. O conhecimento dos problemas dessa região não seria secundário, mas apareceria como valor de referência para a complexificação que a obra opera na e sobre a realidade. Não há mais o que comentar

sobre a análise desses críticos, apenas aponte suas leituras, aqui, como influências esquecidas na crítica do romance⁶.

Falando em estudos esquecidos, o último trabalho a ser aqui comentado, mas também o que mais influenciou nossa leitura, é o de Abel Barros Baptista (2005). O crítico português é conhecido por suas análises da obra de Machado de Assis, mas ocupa-se, em dois ensaios, sobre a obra de Graciliano Ramos em seu *Livro agreste*. Não é um detalhe, porém, que ele tenha se interessado pelo escritor alagoano. Afinal, percebe que há, em ambos, a despeito de suas particularidades, um projeto literário que pressupõe a ficcionalização da realidade, isto é, o estabelecimento de um contrato ficcional entre sujeito e obra que, se não afasta a obra da realidade, convida o leitor a uma reavaliação dessa mesma realidade, e não a sua organização/descrição. Interessar-nos-á, por ora, apenas o primeiro ensaio, deixarei o segundo, sobre os dois primeiros capítulos do romance, para seção futura, já que apresenta o desdobramento de uma discussão que é resumida no primeiro ensaio.

A abordagem de Abel Barros Baptista prioriza, sobretudo, a ficção, de maneira que a procura por uma identidade nacional ou os problemas de natureza econômica e/ou psicológica estão excluídos *a priori*; sua inclusão na análise, que de nenhuma maneira está excluída como possibilidade, depende da solicitação da materialidade do texto, isto é, essas questões só devem ser consideradas *a posteriori*. Isso quer dizer que, para além das expectativas que a crítica possui sobre determinado autor ou período, a obra deve ser vista em si mesma e em sua possibilidade de trair um projeto estético bem definido. É nesse sentido que a análise de *S. Bernardo* é também uma tentativa de, olhando para a crítica brasileira do romance, sobretudo para os textos de Lafetá (1994) e Candido (2006), perceber o que é assumido sem questionamento, mas que permite outras interpretações.

A primeira indagação do texto é sobre o livro de Paulo Honório. Os dois primeiros capítulos são normalmente esquecidos; quando muito, apenas ressalta-se o modo capitalista com que o narrador-protagonista tenta escrever seu livro. A questão que se coloca é: há continuidade entre o Paulo Honório personagem e o Paulo Honório narrador? Ou antes, o que significa o livro na vida de Paulo Honório? Uma confissão? O problema em afirmar uma continuidade entre narrador e personagem é não perceber que o livro que

⁶ Existe, ainda, um outro trabalho de Wilson Martins, a que não tive acesso, publicado apenas no exterior, e que trata de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa a partir de uma perspectiva que não contrapõe o regional e o universal, o arcaico e o moderno (cf. MACEDO, 2016).

Paulo Honório inicialmente tenciona escrever não é o livro que de fato escreve. O primeiro, que contaria com a ajuda de outrem, deveria possuir um conteúdo digno na assinatura de Paulo Honório, já que lhe coube colocar o nome na capa. O segundo, porém, apesar de ser o que Paulo Honório escreve usando de seus próprios recursos, possui conteúdos a que Paulo Honório não quer relacionar sua assinatura. Daí que, recorrendo a pseudônimo, possa escrever com toda sinceridade. O segundo livro opera, então, uma ruptura na vida de Paulo Honório, pois é o recurso ao pseudônimo que o permite passar sua vida em revista.

Essa ruptura é, no fim das contas, imprevisível: o livro surge como ruptura também porque é o que foge ao projeto inicial. Será essa a primeira falha de cálculo do obstinado fazendeiro? Paulo Honório é conhecido por sua capacidade em executar projetos, e a afirmação de que São Bernardo é seu objetivo na vida não é negada (resulta, na verdade, central, uma vez que o torna proprietário, ponto chave da leitura que a crítica marxista faz do romance). E de fato, o plano de se apossar das terras de São Bernardo é executado com primor. No entanto, o projeto que envolve a concepção de um herdeiro não tanto. O fazendeiro, como também ressalta Antonio Candido (2006), se apaixona e casa por amor. Seu interesse em Madalena não decorre de cálculo, é instantâneo. Nesse sentido, Paulo Honório

[q]uer casar, e casa, com uma mulher que lhe agrada e a quem está “querendo bem”: mas a mulher que lhe agrada é “precisamente o contrário” do que andava imaginando, e o casamento nesses termos subverte a finalidade do projeto porque destitui a prioridade de preparação do herdeiro. A própria determinação mascara a ruptura e dá a Paulo Honório a ilusão de que faz o que quer, impedindo-o de se deter no fato de querer outra coisa e de ter com esse querer outra relação (BAPTISTA, 2005, p. 109)

Ou seja, Madalena inscreve uma ruptura na vida de Paulo Honório, porque rompe com um projeto obstinado e que a crítica vê como um desejo egoísta de proprietário. Se o fazendeiro se desvia do projeto, existe, então, uma brecha na figura do burguês. A mulher permanece como figura inapreensível ao marido até no momento da escrita, quando se torna centro da narrativa e, ao mesmo tempo, figura impossível de se explicar completamente. Nesse sentido, a narrativa de *S. Bernardo* se constrói em deriva.

Mas o movimento que talvez seja o mais importante do texto de Abel Barros Baptista é quando ele distingue, no interior da narrativa, o ciúme da cólera: este está ligado

ao sentimento de propriedade, aquele, ao relacionamento amoroso com a esposa. O crítico chama atenção para a distinção da seguinte forma: quando sua autoridade é questionada, Paulo Honório é tomado pela cólera, que se pode descarregar em qualquer um, independentemente de sua culpa (é o caso, por exemplo, de quando o fazendeiro desconta a raiva causada por outros motivos em um empregado da fazenda, Marciano). O ciúme, porém, se dá de outra forma: não só é dirigido exclusivamente a Madalena, como também contrasta com o sentimento de propriedade. É o ciúme, na verdade, que desvia Paulo Honório da cólera, causada pela ameaça de sua propriedade. É o ciúme, ainda, que impede que Paulo Honório mate Madalena, aquela que ameaça seu domínio patriarcal: aqui, o ciúme é efeito do amor.

Quando Paulo Honório, no capítulo XXIV, se compara com João Nogueira, está ali posto como homem, desprovido de seu sentimento de propriedade: “A cólera, reação violenta ao sentimento de propriedade molestado, é também um meio violento de defesa da posse e do domínio ameaçados; o ciúme domina e destrói apenas (BAPTISTA, 2005, p. 118). Nesse sentido, o ciúme e o sentimento de propriedade, por mais que se relacionem, não funcionam da mesma forma na narrativa. O ciúme, acrescentaria, é mais uma falha no projeto de manutenção do controle da propriedade. O ciúme é o que leva Madalena ao suicídio, é o que acaba, no fim das contas, destituindo Paulo Honório do desejo de propriedade. Afinal, é depois da morte da esposa que passa a questionar a razão viver com um fito.

A conclusão de Abel Barros Baptista é também um preciso diagnóstico da crítica:

Compreende-se o que se decide na dissolução do ciúme no sentimento de propriedade: a possibilidade de uma leitura que, valorizando um projeto literário de representação da realidade social do Nordeste, enraíze a história de Paulo Honório nas condições econômico-sociais, de modo tal que a autocrítica final do protagonista seja a um tempo justificação do procedimento que lhe entrega a narração e a intensificação do efeito de denúncia (BAPTISTA, 2005, p. 125).

O que a leitura de Abel Barros Baptista faz é desconfiar da narrativa do personagem, perceber como o relato das coisas não implica a correta interpretação delas. Isso, somado ao interesse da crítica em encontrar o Brasil na obra, faz com que se aceitem as considerações de Paulo Honório sobre Paulo Honório sem que se explore os resíduos narrativos, isto é, aquilo que se revela confuso, problemático e incoerente. A leitura

operada no ensaio do crítico português permite questionar inclusive certa tragicidade como costumam ser encarados os romances do período, que precisariam ser engajados na exposição de problemas situados em sua região de produção. O romance, então, para ele:

[...] não se limita a denunciar Paulo Honório como tipo representativo de uma classe, condição ou profissão, tampouco o dissolve numa figura indistinta de homem tanto quanto qualquer outro passível de paixões funestas como o ciúme (BAPTISTA, 2005, p. 128).

Assim, o romance não precisa ser visto como reflexo de um contexto histórico e econômico, pois se pode reconhecer, no texto, elementos que escapam a um sentido meramente representativo. Paulo Honório é, a um só tempo, homem singular e imerso numa classe; mas sua vida e ações não podem ser descritas tendo em vista apenas as expectativas criadas por seu pertencimento à classe dos proprietários rurais. O personagem aparece como criatura humana. Não viveria o mesmo drama em qualquer outro lugar do mundo, mas seu drama não é determinado por seu meio. Paulo Honório é figura que particulariza uma realidade possível em seu meio, de maneira que a obra estabelece uma relação criativa com o real. O romance ganha força, aliás, quando identificamos em Paulo Honório um drama que também nós possamos viver, por mais longe que estejamos dele em termos de classe social ou de geografia. É com base nesses pressupostos que realizarei a crítica do romance.

Aqui chego ao fim de nosso percurso pela vasta fortuna crítica de *S. Bernardo*. Convém, então, realizar uma síntese do que objetivou a longa sistematização das leituras e seu posicionamento anterior à que realizarei. Constatei que é muito marcante na crítica ao romance uma perspectiva teórica que busca na narrativa aspectos da história do Brasil⁷, mais notavelmente os que dizem respeito à industrialização pela qual o país passou na década de 1930. Essa leitura, identificada inicialmente na crítica marxista, se espraia para outras perspectivas teóricas, pois há duas assunções em comum entre a maior parte desses trabalhos: 1) a (tentativa) de reificação de Madalena por Paulo Honório, sujeito

⁷ Apesar de, como apontamos mais acima, a visão de Antonio Candido a respeito de *S. Bernardo* em muitos momentos evitar dicotomias entre regional e universal, social e intimista, deve-se reconhecer que, em outros momentos, ele considera que a literatura realizada por Graciliano Ramos possuía como objeto fundamental o entendimento do Brasil. Ou seja, Candido colocava a obra do escritor alagoano sob o rótulo de literatura empenhada, e isso certamente foi de grande influência para a visão que se teria a respeito do romancista na crítica brasileira. Remeto o leitor aos ensaios *Literatura e subdesenvolvimento* e *A Revolução de 1930 e a cultura*, ambos presentes no livro *A educação pela noite e outros ensaios* (1989).

profundamente marcado pela mentalidade capitalista do período; 2) a escrita do livro como busca de valores autênticos que só lhe são ensinados com o suicídio da esposa, que aponta um mundo à revelia desse Fausto sertanejo.

Há uma parte da crítica, porém, que encontra outros elementos não explorados por essa perspectiva. As leituras de Álvaro Lins (2015), Wilson Martins (1977) e Nelly Novaes Coelho (1977) apontam para a possibilidade de uma leitura que reconheça uma dimensão humana e múltipla na obra, que escape à necessária referência a um contexto imediato da história do Brasil em que o romance foi escrito. A leitura de Antonio Candido (2006) reconhece que Paulo Honório, apesar da formação agreste, casa-se por amor, e é esse amor que desordena uma vida até então bem orientada aos objetivos burgueses. Luís Bueno (2006) questiona o otimismo em relação à escrita do memorialista, desconfiando de que ela possui interesses outros que uma confissão desinteressada. Por último, a leitura de Abel Barros Baptista (2005), a que será mais importante para fundamentar nosso trajeto crítico, sintetiza todas as diferenças anteriormente citadas, colocando como central ao romance de Graciliano Ramos a presença de um jogo instaurado pela escrit(ur)a. Esse jogo, que anuncia a ficcionalidade e a possibilidade de traição que a escrita do livro anuncia, se espraia para a própria vida do narrador-personagem, já que os elementos decisivos de sua vida se tornam os momentos em que seus projetos falham.

3 O PIO DA CORUJA E UM REGIONALISMO POSSÍVEL: SOBRE MUROS E PONTES

Nos dois primeiros capítulos de *S. Bernardo*, o narrador personagem faz referência a um pio de coruja que o leva a iniciar a empresa do livro. As corujas retornam no capítulo XXXI, quando Paulo Honório dá a Marciano a ordem de matar os animais, que infestavam a capela da fazenda. É quando o fazendeiro vai fiscalizar a morte dessas aves, nesse mesmo capítulo, que ocorre a última discussão entre mulher e marido. As corujas, portanto, aparecem em importantes momentos da narrativa. Falarei um pouco desses animais.

Existe uma espécie que ocorre praticamente em todos os estados do Brasil, chamada *tyto furcata*. Essa ave se adaptou bem à urbanização, pois prefere dormir e se reproduzir em locais escuros e fechados. Daí por que seja tão comum encontrá-la em igrejas. Essa coruja possui vários nomes populares, sendo alguns deles: coruja-de-igreja, coruja-das-torres, rasga-mortalha e suindara. Nos folclores nortista e nordestino, existe uma lenda que diz ter sido a suindara uma carpideira que se apaixonou por um rapaz de família rica, e com ele viveu um romance secreto. A mãe do rapaz não gostou e armou uma armadilha para que a moça fosse morta, dando fim à relação.

Como era muito querida na cidade, e por ser Suindara branca e gordinha, os moradores mandaram colocar uma estátua de coruja no lugar onde ela fora enterrada. O pai de Suindara, um bruxo, porém, estava inconformado, e utilizou de sua magia para encantar a estátua com o espírito da filha, a fim de que ela se vingasse de quem causou sua morte. A coruja sobrevoou a cidade, pousou em cima da casa da mulher que mandou matar a namorada do filho, cantou três vezes um canto que lembrava uma mortalha sendo rasgada, e a dona da casa amanheceu morta, com suas vestes rasgadas. A coruja suindara, portanto, está associada, nas regiões norte e nordeste⁸, ao mau-agouro, à morte. Sua vocalização, que parece muito mais um grito assustador, e sua aparência fantasmagórica, certamente contribuem para tanto. A coruja a que Paulo Honório faz referência é uma rasga-mortalha, e o piado do animal remete à morte de Madalena e à igreja, lugar onde ocorreu a última

⁸ Mas não apenas nestes lugares. Deve-se, porém, atentar às especificidades que a narrativa folclórica anteriormente esboçada introduz nessas regiões.

discussão do casal. Mas o leitor não encontrará qualquer elemento textual que faça clara referência a isso. E certamente não é um detalhe que assim seja a referência à coruja. Ou seja, o pio da coruja afeta de tal forma o narrador-personagem pela existência de um elo coletivo (pelo imaginário nordestino em torno da ave) e individual (pela relação entre o animal e os acontecimentos da narrativa) que nunca é explicitado na composição, cabendo ao leitor a construção dessa referência. Parece-me, porém, que o elo cultural é praticamente impossível de ser recuperado com a leitura do romance tão somente.

Como ficará claro mais adiante, essa referência cultural silenciosa me guiou e me ajudou a perceber detalhes menos evidentes a respeito da personalidade do narrador. Mas não deixa de ser curioso que Graciliano Ramos sacrifique um elemento tão interessante, que dificilmente será percebido por leitores de regiões em que a suindara ocorra com menor intensidade, ou mesmo de regiões que não associem essa coruja em particular à igreja, à vingança e a uma história de amor malfadada. Afinal, relacionar a coruja ao mau-agouro é insuficiente para conferir tal peso a esse elemento. Tendo isso em vista, é interessante notar como as críticas analisadas no capítulo anterior não tenham considerado significativa a presença da coruja e/ou a sua espécie para a construção de sentido da narrativa.

Não me parece que a escolha de não colocar qualquer tipo de referência a essas lendas não seja significativa. Afinal, Paulo Honório, sujeito pouco interessado em diferenças culturais, pouco habilidoso com a escrita e alguém que certamente não crê que seu livro vá ultrapassar os limites de Viçosa, não poderia se preocupar em fazer descrições lá muito minuciosas sobre o animal. Em nome da verossimilhança narrativa, da construção de uma personagem, um elemento regional importante e significativo é deixado de lado, possuindo uma referência que se pode recuperar ou não. Compare-se, nesse sentido, a referência cultural à coruja (e ao cachorro chamado Tubarão, que discutiremos mais à frente) com o capítulo intitulado Cegueira, de *Infância*, em que o narrador explica a seu leitor o significado das expressões “cabra-cega” e “bezerro-encourado”. Esses e outros termos, bem como outros costumes característicos, também encontram descrição no romance memorialístico, inda que sejam periféricos à compreensão do texto.

Ainda para fins de comparação, as referências culturais aparecem de modo muito menos sutil em outros livros do período. N’A *bagaceira*, por exemplo, há um anexo, feito pelo próprio autor, com o significado de vários termos regionais utilizados na obra; além

disso, o bacharel do romance frequentemente serve para fazer o papel de “sujeito externo” que de alguma maneira é o papel do leitor que desconhece aquela realidade nordestina. Nesse sentido, o pio da coruja é um elemento regional que se permite deslocar facilmente na estrutura narrativa, pois é possível, a partir dele, elaborar uma série de outras hipóteses de leitura para explicar o impacto que a vocalização do animal tem sobre Paulo Honório. Ou, e isso também não deixa de ser interessante, o impacto do som do animal guardaria certo mistério, algo de inexplicável, que também ressoaria em outros elementos não explicados da narrativa.

A discussão sobre corujas nos poderia levar, também, para a quase inexistente paisagem do romance. Não fosse a referência explícita a Viçosa, seria difícil definir onde se passa o romance. Saberíamos se tratar do Nordeste brasileiro em razão do léxico utilizado, mas a “cor local” é quase inexistente, uma vez que a maior parte da ação narrada acontece *intramuros*. Até porque Paulo Honório tem certo gosto por tornar São Bernardo seu próprio mundo, importando todo tipo de bicho e planta. Ele não faz questão de ser sertanejo, embora o seja. Quer dizer, não faz questão de demarcar que de algum modo é atravessado pela cultura sertaneja, porque faz parte dela. E o elemento alienígena, representado pelas máquinas industriais e pelas espécies exóticas, não parece ter qualquer impacto sobre sua noção de pertencimento ao lugar. Curiosamente, Paulo Honório se sentia bem e em casa quando percebia São Bernardo como seu próprio império. É o elemento regional, a coruja, que lhe causa o estranhamento da própria condição de enlutado. Como agora ficará já claro ao leitor, é a vida agreste que ele decide culpar como causa de seu infortúnio.

Portanto esse elemento de diferença cultural só é demarcado quando o fazendeiro assume a tragicidade que lhe marca a vida. Até então, Paulo Honório não estranhou o mundo que o cerca, sequer percebia (ou se preocupava) com a particularidade de sua mundividência. Essa vida agreste, no entanto, não demarca o confronto do regional e do cosmopolita, e sim o confronto entre a vida fechada em São Bernardo e a vida que Madalena levava na cidade. O regional não aparece senão como elemento que demarca um vínculo brutal entre sujeito e terra. Tal vínculo brutal só se faz presente quando, de alguma maneira, Paulo Honório busca um motivo para a própria danação. E o mesmo raciocínio se aplica ao elemento estrangeiro, representante da modernização. Isso porque a prosa graciliana, como ainda argumentarei, incorpora à forma os problemas subjetivos modernos,

complexificando o que podemos entender pela relação entre homem e meio. Além disso, como também defenderei mais à frente, a interiorização do problema da escrita, que usa a melancolia como dispositivo literário, necessariamente exige que seja reconsiderado qualquer tipo de relação que a obra estabelece com a realidade. É este problema que ocupará minha narrativa neste capítulo: a relação singular entre *S. Bernardo* e os projetos regionalistas/neorrealistas.

3.1 Regionalismo: um conceito?

A problemática da regionalidade no Brasil é decorrente de um problema maior e mais antigo: a nacionalidade. Assim, o regionalismo se relaciona com e é resultado da busca por uma literatura nacional, iniciada com os românticos brasileiros, que visavam à independência literária em relação a Portugal (ZILBERMAN, 1992). Basta lembrar que foi o próprio José de Alencar que se ocupou de trazer para o romance a paisagem, a cultura e a fala do sertanejo e do gaúcho. Quando essa presença do elemento nacional, isto é, a chamada “cor local” deixa de ser uma opção estética para ser um “dever”, naturalmente se entende que se está destinando à literatura um papel específico: o de garantir e reproduzir a coesão nacional, de reafirmar a especificidade de um lugar, de produzir uma literatura empenhada.

Daí surgem duas críticas que podem ser realizadas em relação ao projeto literário de José de Alencar: 1) o “sacrifício” da construção literária em prol de um objetivo político, que tem profundo impacto em sua forma literária (fosse mera intenção, sem se traduzir em forma, a crítica seria ao José de Alencar autor, crítico e “teórico” do romance, e não às obras de ficção); 2) a pintura excessivamente mítica, plana, ingênua e idealizada das gentes. Não, não se trata de dizer que o escritor romântico errou nas descrições, mas que seu projeto literário, ao entregar-se a um projeto político e cultural, necessariamente se constituiu de escolhas estéticas que ficaram restritas aos interesses de uma época⁹. A crítica sobre a inadequação de sua representação do povo só é válida se considerarmos que é como que uma improbidade de seu projeto de encontrar uma especificidade cultural, já que

⁹ embora esse interesse nunca tenha morrido na cultura popular, tendo em vista que seus dramas, muito parecidos aos de telenovelas, fazem o gosto estético de muitos, sendo a variante linguística antiga talvez seu único impedimento para leitores menos experientes; além disso, preciso dizer que o interesse pela pintura de uma identidade cultural na literatura, de modo normativo, volto à tona, recentemente, na crítica, sobretudo em razão de algumas perspectivas que se encaixam dentro dos estudos culturais

ele teve de recorrer a uma espécie de mitologia tropical para tanto, utilizando-se de narrativas bastante convencionais, de modo que a paisagem brasileira parece bastar por si só para a construção do romance.

Nesse sentido, um autor como Machado de Assis, que ambienta seu romance em paisagem urbana e cosmopolita, que tem como pano de fundo dos dramas de seus personagens as cores locais das residências burguesas, é naturalmente visto como uma espécie de traidor da pátria. Para não citar sua antipatriótica menção à influência direta de um Laurence Sterne, romancista inglês, em seu *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Outra consequência da falta de “brasilidade” nos romances do escritor carioca: Machado passa a ser visto como autor psicológico, universal, em contraposição àqueles romances que, ao incorporarem o elemento nacional/regional, assumem um compromisso com a sua própria realidade social e cultural.

A validade dessa dicotomia me parece problemática. Se Machado de Assis se ocupa de uma paisagem urbana (e nunca se pôde duvidar que seus romances se passam no Rio de Janeiro), e se os personagens vivenciam dramas similares aos que são encontrados nos romances europeus e se esses dramas são vividos no interior de sobrados e não nas densas matas amazônicas, isso seja talvez indício antes de um compromisso com sua própria realidade: a do Rio de Janeiro imperial!

O que poderia afastar Machado de Assis de uma literatura nacional parece muito mais ser a mistificação da nacionalidade; isto é, a consideração de que a nacionalidade brasileira possa ser pura e fundada tão somente nos elementos que seriam uma resistência ao poderio europeu/português. Além disso, considerar que há uma inadequação de Machado a uma literatura nacional pelo fato de os dramas psicológicos estarem no centro de sua narrativa decorre da mesma mistificação, porque partiria da pressuposição de que existem dramas existenciais e individuais que poderiam ser reproduzidos tais quais eles são, e esses dramas estariam intrinsecamente ligados à ambiência urbana e “civilizada”. Tais pressuposições denunciam necessariamente uma expectativa em torno da literatura, vista como elemento cultural que pode estabilizar uma identidade nacional. O próprio autor de *Dom Casmurro* estava ciente desse problema, quando refletiu a respeito do “instinto de nacionalidade” presente em nossa literatura, que, com o objetivo de tornar-se independente de Portugal, queria tornar os elementos indianistas um traço diferenciador das obras brasileiras.

O problema começa a ganhar outras dimensões quando se acrescenta ao debate a seguinte questão: se a literatura precisa reproduzir essa nacionalidade e estabilizá-la, isto é, se precisa representar a cor local e as especificidades de seu povo, caso contrário estaria cedendo ao elemento estrangeiro, dessa necessidade decorre uma percepção muito mais radical que a do instinto de nacionalidade machadiano: a identidade nacional não existe por si só, precisa ser construída/mantida/sintetizada.

Se os conflitos existenciais e psicológicos não podem ser vistos como conflitos que não se separam de uma realidade cultural específica¹⁰, e que, também, dialogam com problemas subjetivos advindos da modernidade, essas questões demarcariam um “fora” da cultura que deve ser construído. Nesse sentido, a identidade cultural nacional precisa ser estável, específica, idílica e, sobretudo, criada, preservada e mantida. Ora, não seria a busca por essa identidade estável uma resposta aos mesmos dramas inevitáveis que impedem um vínculo completo entre sujeito e terra, advindos da modernidade, discutidos por Lukács (2009) e Berman (2007)? Se a identidade cultural mítica precisa ser criada por força de lei(tura), ela não tem existência por si só, de maneira que é necessário contar com a colaboração de outros indivíduos da cultura para construí-la. Daí que o romance adquira cores épicas tão fortes no Romantismo brasileiro.

Com efeito, o sentimento de nacionalidade machadiano e a antropofagia oswaldiana constituem, ambos, respostas diferentes ao problema: a identidade nacional existe como uma necessidade que nos é incontornável e cujo motivo não sabemos ao certo (o que aproxima o “íntimo” da selvageria antropofágica), mas, por ser um sentimento íntimo e por implicar a assimilação de símbolos, essa identidade é necessariamente uma busca, afetiva, relacional, impossível de se definir de maneira estável. Essa perspectiva cultural parece bem mais próxima ao que a globalização nos fez perceber acerca da cultura: as identidades são difusas (HATOUM, 2004), são um mosaico (DAMATTA, 2004).

Transpondo a discussão acerca da nacionalidade para o problema da regionalidade, o conceito de literatura “regional” precisa ser necessariamente amplo e vasto, de maneira a acomodar distintas perspectivas de identidade e distintas identidades que existem, tendo em vista sua essencialidade fluida (somos brasileiros, somos regionais, sentimo-lo; esse sentimento de alguma maneira guia nossa vida; mas vivemos essa identidade de maneira precária, múltipla e íntima). É esse o problema fundamental de todo trabalho que tente

¹⁰ Afinal, como demonstra Lacan (1998), o Eu só se constrói em contato com o Outro, pois a unidade do ser não é dada aprioristicamente, como se um dom ou instinto da espécie.

tratar desse tipo de literatura. Marisa Lajolo (1998), embora elogie essa busca por uma identidade específica, reconhece que o conceito abriga literaturas muito diferentes entre si. O mesmo acontece com o trabalho de Ligia Chiappini (1995). Esta autora, preocupada em desmistificar a visão de que toda obra regionalista seja acabada em si mesma, isto é, de que essas narrativas se bastam apenas pela pintura que fazem das paisagens, a conclusão a que chega após expor as dez teses de seu artigo é a de que o conceito de regionalismo diz pouco ou nada sobre uma obra, daí a necessidade de tantos adjetivos para classificar as distintas poéticas que compõem esse tipo literário (regionalismo universal, regionalismo mágico etc.). Em uma das teses, a autora até reconhece que, a rigor, toda literatura seria regional, já que uma determinada obra sempre trataria de uma especificidade cultural, seja ela rural ou urbana. A questão é se essa regionalidade precisa pressupor, na crítica, uma visão de mimesis imitativa, capaz de estabilizar um lugar cultural, que participa de uma essência e determina o entendimento dos personagens.

Se a literatura regional é toda aquela que possui como ambiência de sua narrativa uma paisagem à periferia dos grandes centros urbanos do capitalismo, trata-se de um conceito por definição relacional e excessivamente impreciso. Se se identifica Graciliano Ramos como regionalista, no sentido convencional do termo, já que, em *S. Bernardo*, a história é ambientada em Viçosa, interior de Alagoas, todo o trabalho de caracterização de sua poética ainda permanece por ser feito. A questão sobre o regionalismo em Graciliano Ramos, porém, não cessa por aí. Após as discussões realizadas no primeiro capítulo, concluí que grande parte da crítica, a despeito de reafirmar que a obra ficcional do escritor alagoano não se pode confundir com um regionalismo estrito, centralizam, em suas análises, problemas referentes à realidade no capitalismo periférico, o que necessariamente reforça a ideia de que ele seria um autor regionalista.

Assim, regionalismo, denúncia social e neorrealismo andam juntos na crítica. De fato, eles estão relacionados, pois, se o escritor se compromete a falar de sua realidade e de seus problemas, ele necessariamente ocupar-se-á dos problemas de sua terra. Se essa terra é sertaneja, naturalmente o neorrealismo, a denúncia social e o regionalismo caminhariam juntos. A despeito disso, acredito ser possível e produtivo tratar em separado de cada um desses termos, a fim de tornar mais clara a nossa posição acerca da obra do velho Graça.

3.2 O regional como problema

Quando, em 1929, Graciliano Ramos começa a escrever seu primeiro romance, *Caetés*, ambientado na pequena cidade de Palmeira dos Índios, pouca era a literatura que trazia a paisagem e linguagem nordestinas em sua composição. Posso citar como principais exemplos os romances *O sertanejo* (19875), de José de Alencar; *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora; *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha¹¹; *Luzia-homem* (1903), de Domingos Olímpio; e *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida. Após este último, porém, na década de 1930, o Nordeste se tornou quase um clichê na gramática literária brasileira, com as publicações de Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, entre outros literatos nordestinos.

Parece-me, no entanto, que a obra de Graciliano Ramos pouco tem que ver com a moda literária do período. Não só porque iniciou sua primeira obra antes das impactantes publicações romanescas da época¹², mas também porque o Nordeste já figurava em sua pena há muito tempo. Acrescentaria, ainda, que a pintura dessa velha região por parte do escritor alagoano possui peculiaridades que o leitor não encontrará em nenhuma outra poética de sua geração. Tentarei, a seguir, comprovar tais afirmações.

Já argumentei acima acerca da inexatidão do termo “regionalismo”, uma vez que ele agrupa obras completamente diferentes apenas pelo espaço em que a ação se desenrola. Não deve ser, no entanto, visto como um detalhe o fato de Graciliano Ramos trazer para a sua literatura imagens praticamente ignoradas pela cultura escrita brasileira, afinal, ele tinha a liberdade de ambientar seus romances onde quisesse. Mas não é possível resumir tal escolha à influência da prosa de 1930, uma vez que a sua realidade nordestina já aparece há muito tempo em seus textos jornalísticos e crônicas de juventude, escritos desde a década de 1910, em que os problemas de sua pequena cidade e de seus tipos peculiares já são alvo de seu humor mordaz.

¹¹ Entendo que é polêmico considerar essa obra um romance, mas seria ocioso discutir tal problema aqui. Remeto o leitor às discussões realizadas por Luiz Costa Lima (2006), Lourival Holanda (2004), Eduardo Melo França (2020) e Leopoldo M. Bernucci (2018); cada um dos trabalhos possui uma perspectiva distinta a respeito da questão.

¹² O romance foi finalizado, provavelmente, em 1931, havendo ficado cerca de dois anos “parado” na gaveta do editor Schmidt. Mas sua escrita teve início em 1929 (cf. MORAES, 2013). Nesse período já haviam sido publicados, portanto, livros como *O Quinze* e *Menino de Engenho*. É preciso observar, no entanto, que esses romances têm propostas formais diferentes à de Graciliano Ramos. Além disso, deve-se ter em mente que o Nordeste já aparece na obra do escritor muito antes mesmo de *A bagaceira*, nos textos que publicou em diversos jornais e que estão compilados em *Linhas tortas* e *Garranchos*.

Cabe adicionar, além dessa preocupação sempre presente com a realidade daquela pequena cidade nordestina, a relação que Graciliano Ramos estabeleceu com outros intelectuais de Alagoas também preocupados em pensar o Nordeste. Na revista *Novidade*, na qual colaboravam Aurélio Buarque de Holanda, Valdemar Cavalcanti, José Lins do Rego, entre outros ativos intelectuais do período, essa velha região brasileira é pensada a partir não da caricatura, do discurso fácil e convencional, do reacionarismo primitivista e de qualquer outro tipo de determinismo localista. O Nordeste é pensado a partir dos problemas intelectuais modernos do período, e, no campo da arte, em profundo diálogo com o movimento modernista paulista de 1922 (LEBENSZTAYN, 2010).

Essa visão da cultura que se apresenta pelos intelectuais da revista está em profundo diálogo com o pensamento regionalista de Gilberto Freyre, por exemplo, que, sem se perder no delírio da neofilia, tampouco descambava para uma defesa irracional da tradição. Afinal, tendo em vista que toda cultura é contingente, e a ligação com os bens simbólicos de uma terra não podem ser definidas *a priori*, devem ser negociadas em contato com o momento histórico, a fim de evitar os malefícios que certos arroubos apaixonados pelo futuro ou pelo passado causam à sociedade. Portanto, é possível dizer que Graciliano Ramos se inseria entre intelectuais que pensavam a tradição em contato com o presente, de uma perspectiva conservadora e não reacionária.

Por que destaquei tais dados biográficos até agora? Que eles provam? Por eles mesmos, nada. Mas, em contato com a obra, demonstram uma ambiência cultural favorável a um debate muito mais complexo acerca do problema regional. Afinal, é preocupação constante na obra do velho Graça a aniquilação do falso, do estereótipo cultural. Este traço de sua obra, no entanto, não está alinhado ao documentalismo ou à verdade, mas à profundidade artística, à capacidade que tem a arte de examinar as fraturas mais modestas nos signos cristalizados da cultura. E isso diz muito sobre sua obra e sobre suas possibilidades de leitura: interessava-lhe não a descrição, mas a síntese da realidade plasmada em forma literária através de profunda análise do ambiente.

Se essa análise do entorno o aproxima do regionalismo convencional, ocupado apenas com os costumes, a busca pela síntese artística desse material o coloca em articulação com a literatura moderna/cosmopolita. Afinal, se a forma literária é elemento incontornável de sua escrita, sua obra não pode ser confundida com o suposto conteúdo referencial nela presente. Presta-se, necessariamente, ao múltiplo, uma vez que sua escrita

inquire os elementos naturais e representativos e neles encontra as brechas de plenitude presentes na literatura ocidental, criando pontes e não muros entre a cultura textualmente representada e a cultura do leitor cidadão. Porque, como argumentarei adiante, no capítulo próximo, existem problemas que redimensionam qualquer problemática social ou política, haja vista dizerem respeito à concepção formal do romance: a incomunicabilidade, a ausência de sentido evidente para a vida, o mistério de nossos desejos.

Paulo Honório acha que sabe o que quer, possui seu fito na vida. Mas, tão logo o consegue, sente necessidade de uma esposa e de um herdeiro. Quando consegue a esposa e o herdeiro, porém, é acometido por um ciúme paranoico, que leva a contemplar a tragédia do suicídio da mulher e o fim de seu alento para a vida, agora que contemplou uma dimensão trágica da existência. Além disso, o narrador padece dos problemas da linguagem e da memória, quando se vê à deriva na tentativa de arranjar sua vida em causalidades: acaba encontrando não uma causa para haver-se desgraçado, mas várias causas incertas de efeitos incompreendidos. A sua pretensa tentativa de controle do escrito o leva às margens do sentido, a sua terrível consistência e a sua temível multiplicidade. O signo se revela consistente, pois não é simplesmente mutável, possui um peso em nosso ser. O signo se revela múltiplo porque sempre vacilante, fugidio, incapaz de ser apreendido em seu todo. Paulo Honório, por isso, padece na escrita os mesmos dramas que o levaram à própria escrita de sua vida.

Graciliano Ramos, por isso, escapa à tentação de apontar a ruindade desmedida dos coronéis, a sua ausência de tato, a sua vida perfeitamente encaixada ao ambiente por ele dominado: mostra, antes, essa ligação brutal que há entre indivíduo e mundo, quando a essência da vida se perdeu. O problema com que nós, leitores, lidamos ao lermos *S. Bernardo* pode ser encontrado no âmago de toda a tradição literária romanesca, uma vez que o romance é a forma de um mundo à revelia, característico da modernidade, quando a verdade abandonou os sujeitos (LUKÁCS, 2009). O sentido evidente da vida, agora perdido e fantasiado, se traduz em uma angustiante busca, que só pode ser alcançada ficcionalmente, por meio da forma. Quando falo de forma e de ficção, estou falando, também, de uma dimensão em que o *como* não se separa d'o *quê*.

Assim, o que caracteriza os problemas do romance moderno são elementos negativos que dizem mais o que ele não é do que o que ele é. A forma literária moderna plasma uma aparente substância, quando ela é toda fantasia de um processo, um devir.

Dessa forma, interessa não o que um escritor como Graciliano Ramos diz acerca do mundo ou representa para o leitor, e sim como ele o faz. Uma obra com profundidade analítica, assim, traz o sertanejo não como cacto tenazmente fincado na terra agreste, mas como carcaça de bois que não sobreviveram à seca: e é por isso que a experiência desses personagens é traduzível a qualquer leitor, sem interessar tão somente pelo conhecimento pitoresco de uma região subdesenvolvida. Aqui faço referência ao trabalho em que Antonio Candido (1989) inclui Graciliano Ramos na tradição regionalista de 1930, que, segundo o crítico, nasce para enfrentar e denunciar o problema do subdesenvolvimento: se, por um lado, essa relação é possível em nosso ambiente cultural, ela não é necessária, ou mesmo única, já que a obra do velho Graça pode retratar, em vez das muitas particularidades do Nordeste, dramas que marcam os modos de subjetivação ocidentais.

Essa possibilidade de leitura parece não ter escapado ao velho Graça. Embora frequentemente afirmasse o caráter social de sua obra, em vários momentos parecia ocupado com outras questões. Em carta a seu importante tradutor argentino Benjamín de Garay, diz, acerca provavelmente do conto *O Relógio do hospital*:

La prensa querará publicar isso, Garay? Não é precisamente o que você pediu, coisa regional e pitoresca: é delírio, complicação interior. As violências agradáveis a *El Hogar* e *Mundo Argentino* são difíceis, não consigo fazê-las. Desgraçadamente não sei matar ninguém direito, mesmo no papel, e isto é uma vergonha para um sujeito mais ou menos perigoso (RAMOS, 2008, p. 45)¹³.

Por que interessaria a um regionalista convencional tratar de problemas delirantes e irreais? Cabe ressaltar, ainda, a dificuldade que o escritor relata acerca das violências nordestinas pitorescas que as revistas dele esperam: por que seria tão difícil descrever coisas tão corriqueiras? Porque Graciliano Ramos não confunde análise com descrição, e analisar é tarefa de tradução de realidades em forma literária.

Essa visão mais complexa da literatura, ademais, nos permite compreender melhor o porquê de as paisagens nordestinas serem tão escassas na obra do escritor alagoano. Afinal, paisagens sertanejas há apenas em *S. Bernardo*, *Vidas Secas*, em *Infância* e em suas crônicas, reunidas em *Viventes das Alagoas*, muitas delas escritas a serviço da revista de

¹³ Não utilizo as palavras de Graciliano Ramos, como pretendo deixar claro mais adiante, como meio de verificar alguma intenção mais verdadeira plasmada na obra. Uso a visão de Graciliano Ramos sobre sua obra como usei a de outros críticos. Ou seja, é só mais uma visão a respeito de um texto que permite inesgotáveis leituras.

propaganda estadonovista. Neste último caso, aliás, é importante salientar que, a despeito de haver uma suposta adesão do escritor ao localismo de inspiração fascista do Estado Novo, há em sua produção, na verdade, elementos que, além de não fugirem a seu escopo ficcional, subvertem a lógica hegemônica e cristalizadora da ideologia varguista (SALLA, 2017).

Nas demais produções, os cenários fogem ao que se espera de obras regionalistas. Em *Caetés* existem cenas da vida urbana em uma pequena cidade nordestina. Em *Angústia*, o ambiente só é rural no começo, tendo em vista que a maior parte da ação está ambientada na capital de Alagoas. Em *Mário*, capítulo de *Brandão entre o mar e o amor*, há apenas o delírio de um sujeito perdido em amores. Nos contos de *Insônia*, apenas o conto *Ciúme* parece passar-se em uma zona mais interiorana, mas as suas ações ocorrem todas dentro de uma casa. *Memórias do Cárcere* e *Viagem* se passam mais longe ainda da região nordestina. Como explicar a completa falta de região em um escritor regionalista, senão pelo fato de que seu interesse estava além da descrição de paisagens e tipos sociais locais?

Em outra carta a seu tradutor argentino, refere-se desta maneira ao conto *Baleia*, que posteriormente fará parte de *Vidas Secas*:

[...] remeto-lhe outra história, um negócio de bicho, alma de bicho. Será que bicho tem alma? Deve ter qualquer coisa parecida com isso, qualquer coisa que dê para a gente receber um cheque. Tenha a bondade de examinar essa questão psicológica e financeira, meu caro Garay. Veja se a alma de minha cachorra vale alguns pesos aí numa redação ou em sociedade protetora de animais (RAMOS, 2008, p. 49).

As referências aos contos que comporão *Vidas Secas* continuam e o escritor é cada vez mais claro acerca da matéria de sua escrita:

Como vai a minha Baleia? Trabalho numa série de contos regionais; quero ver se consigo fazer psicologia de bichos: cachorros, matutos, etc. Se a minha “Baleia” for bem recebida aí, mandar-lhe-ei, caso você ache conveniente, umas histórias semelhantes, que lá para o fim do ano, que é quando espero concluir o trabalho. (RAMOS, 2008, p. 57)

Você pediu há tempo que escrevesse umas coisas regionais. Lembra-se? Fiz isso, mas afastei-me da literatura que apresenta, sem nenhuma vergonha, matutos inverossímeis. [...] Acho que os tipos que lhe mando são verdadeiros. Procurei vê-los por dentro e evitei os diálogos tolos e fáceis, que dão engulhos. Os meus

matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento, e é isto que me interessa. Não gastei com eles as metáforas ruins que o Nordeste infelizmente produz com abundância. Também não descrevi o pôr-do-sol, a madrugada, a cheia e o incêndio, coisas obrigatórias, como você sabe (RAMOS, 2008, p. 63).

Ou seja, o inverossímil é o pitoresco e convencional, próximo ao discurso literário fácil e descuidado, pouco analítico. É necessário analisar, escavar o interior de sujeitos aparentemente planos, como faz com Paulo Honório. Essa forma de pintar o regional é de tal forma inovadora que precisa justificá-la ao amigo argentino, que esperava dele algo completamente diferente. Por isso que, se por um lado o regional não é detalhe, pois aqueles dramas são específicos de uma região, tampouco essa especificidade se basta a si mesma, uma vez que é necessário criar, especular e recriar na ficção. Embora *S. Bernardo* tenha sido traduzido em língua de matuto e seja cheio de léxico sertanejo, esses elementos regionais são eles mesmos traduzidos em forma literária, o que lhes confere sentido para além de sua existência na realidade empírica.

Portanto, o regionalismo de Graciliano Ramos está longe de ser convencional, porque as paisagens e tipos sertanejos aparecem redimensionados pelos problemas linguísticos e subjetivos que os envolvem. Seu regionalismo é universal por ser muito particular, por procurar riqueza e multiplicidade naquilo que está aparentemente acabado. Interessa a Graciliano não a claridade do sol nordestino, mas as rachaduras desse solo seco e aparentemente infértil.

3.3 O real como problema

A técnica presente em *S. Bernardo* também exige comentários acerca de sua filiação estética ao realismo. Afinal, se é lícito identificar no texto elementos que formalizam um problema de linguagem, a realidade não pode aparecer no livro de maneira necessária e direta. Não, não se trata de acreditar que não seja possível pensar, a partir do texto, o Brasil do momento em que ele foi escrito. O problema reside no tipo de relação que o texto estabelece com o Brasil e, em último caso, com seu contexto imediato de produção. Esse problema não é novo e implica uma discussão mais ampla, envolvendo ficção, representação e modernidade.

Tratarei, então, do estatuto neorrealista de sua obra, que não está necessariamente ligado à noção de regionalismo. Considerar, como o faz parte da crítica, Graciliano Ramos um neorrealista diz mais respeito a um modo de representação do que à chamada “cor local” de seu romance. Esse neorrealismo diz respeito a certa busca, identificada em suas obras, em descrever a dura realidade presente, utilizando-se de um relato objetivo, seco e antilírico; isto o aproximaria de uma literatura de protesto social, que percebe os males do subdesenvolvimento brasileiro. Embora essa visão da obra de Graciliano Ramos não seja unânime, é a que guia vários trabalhos, dentre os quais os de Carlos Nelson Coutinho (1977), João Luiz Lafetá (1994), Maria Izabel Brunacci (2008) e Andrea Trench Castro (2017), acima comentados. Essa perspectiva de leitura, que toma a reificação como ponto central de análise, certamente reverbera em outras análises de *S. Bernardo*, como nas de Antonio Candido (2006) e Luís Bueno (2006), ainda que estes críticos saibam que o projeto literário do escritor alagoano demande muito mais cuidado. Tratarei da questão do engajamento político mais adiante. Por ora, cabe ocupar-nos do problema mais central ao realismo: sua busca pela realidade.

Flora Süssekind (1984) já apontou, em relação a *S. Bernardo*, mas tendo como alvo a obra completa do escritor alagoano, que a concisão e os cortes que a escrita graciliânica opera na visão compartilhada de realidade são profundos demais, do ponto de vista estético, para seu projeto literário pudesse ser visto como neorrealista, isto é, como pertencente à tradição documentalista do romance brasileiro. Nossa investigação busca desenvolver a mesma linha de raciocínio, mas utilizando-se de outros elementos estéticos para tanto. Pois, a despeito desses “cortes” na realidade, de alguma maneira a obra de Graciliano suscita, inclusive no senso comum, a imagem de um escritor ligado a estéticas realistas, à maneira de um Jorge Amado. Isso se deve, acredito, à inobservância dos efeitos estéticos que essa escrita agreste tem sobre o narrado. Ou seja, os cortes na escrita e a brutalidade narrativa, especificamente em *S. Bernardo*, são percebidos como traços formais subordinado à pintura mais exata de uma personalidade real e de um tipo social.

O trabalho de Benjamin Abdala Junior (2012) parece reforçar e exemplificar nossa argumentação. Embora ocupado, nesse trabalho, em descrever novas formas de realismo, dedica parte significativa de seu texto à obra de Graciliano Ramos. O crítico assume que o escritor alagoano possui diferenças em relação à escola realista e acredita que essas

diferenças sejam desenvolvimentos e soluções estéticas distintas para os interesses literários realistas. Essas duas diferenças são:

[...] a ênfase na experiência, por parte do ficcionista brasileiro, experiência creditada à teoria da práxis marxista, que coloca o homem como ser ontocriativo, isto é, como indivíduo que ao interagir com o mundo modela seus pensamentos e ações. Outra diferença virá do encurtamento da distância: tendo vivenciado de forma direta e intensa o ambiente de suas representações literárias, Graciliano procurará ainda reduzir a distância entre a perspectiva de seus narradores e esses dados referenciais (ABDALA JUNIOR, 2012, p. 60).

É interessante notar que a argumentação do crítico está bastante baseada em critérios biográficos. Graciliano Ramos se filia ao realismo porque lia e gostava de Eça de Queirós, difere porque incorpora a essa estética sua perspectiva marxista e, por viver no ambiente da realidade que denuncia, tenta reduzir o espaço entre narrativa e mundo. Não deixa de ser curioso que não apareça no texto que o autor de *Vidas secas* era leitor mais assíduo ainda dos escritores franceses (RAMOS, 2011; MORAES, 2013), e que autores de distintas perspectivas estéticas faziam parte de sua predileção literária, tais como Oswald de Andrade, Octavio de Faria e Machado de Assis (RAMOS, 2014). É curioso também não haver qualquer menção ao movimento modernista da virada do século, e mesmo ao impacto da psicanálise na cultura do período, que igualmente poderiam explicar, sem recorrer a filiações ideológicas explícitas, o encurtamento de distância entre o narrado e o narrador.

A comparação, feita também pelo crítico, entre o livro dentro do livro que há em *A ilustre casa de Ramires* e os três romances de Graciliano Ramos em primeira pessoa é bem interessante, pois não observa elementos demasiado importantes, que aqui utilizo para reafirmar a peculiaridade do projeto estético graciliânico. Mas, para o crítico, a relação entre os romances se dá porque os seus personagens-escritores buscam “um equilíbrio interior através de um encurtamento das distâncias entre o romance que escrevem (texto referido) e aqueles que elas vivenciam e nós lemos” (ABDALA JUNIOR, 2012, p. 61). E o destino desses personagens seria distinto às aspirações que motivam a escrita do livro. No caso de Paulo Honório, a intenção inicial de escrever um livro pelo método capitalista o leva a questionar a sua própria imagem, em razão dos valores brutais que marcaram sua prática existencial. Ao final da narrativa, percebendo-se bicho, o livro de Graciliano

Ramos, segundo o analista, indicaria que também os viventes das classes mais altas se tornam bichos e se alienam. Mas as diferenças são importantíssimas e, em último caso, tornam problemática a filiação à escola realista.

No caso do romance do escritor português, Ramires escreve um romance que trata de seus antepassados, e a narrativa dessa escrita é feita em terceira pessoa; essa escrita é, na verdade, parte pequena do romance, pois frequentemente o antigo fidalgo precisa interromper as pretensões literárias para lidar com as mesquinharias da vida de riqueza decadente. Como já vinha argumentando, o jogo da ficcionalidade, trazido à forma do romance de Graciliano, a um só tempo traz desconfiança sobre o discurso do personagem, embaralha a ideia de uma “opinião” assumida pelo escritor empírico e exige que o leitor considere com certa desconfiança a leitura que a personagem faz de si mesmo, ao expor sua tese sobre si mesmo ao final do livro. Em outras palavras, os motivos que supostamente filiariam Graciliano Ramos à tradição realista ou são insuficientes ou apontam para traços estéticos opostos às soluções formais desse movimento.

Parece que o único elo que liga necessariamente Graciliano Ramos ao movimento realista, para Benjamin Abdala Junior, é a relação crítica e descritiva da realidade imediata, especificamente a crítica à burguesia. Isto tem alguns problemas. 1) o movimento realista, de fato, realiza uma crítica à burguesia decadente, mas não é esse um atributo exclusivo do movimento, pois é possível encontrar uma crítica ao modo de vida burguês em distintos escritores (como Goethe, Chateaubriand, Victor Hugo, Mário de Andrade, Herman Melville, William Faulkner etc.); 2) essa filiação, que de alguma maneira apegase a uma suposta temática, ignora elementos estéticos; 3) por ignorar os cortes que a transferência da palavra a Paulo Honório opera, a natureza frequentemente fantasmática do relato e o jogo de autoafirmação ficcional, não consegue captar a especificidade e a complexidade da leitura que Graciliano Ramos realiza da realidade (que inclusive o permite caracterizar um sujeito que só se torna comunista por ressentimento, representado na figura de José Padilha e, de certa forma, na de Luís da Silva). Em resumo, a crítica deixa de encontrar uma relação bastante próxima que há entre *S. Bernardo* e *Dom Casmurro*, e, conseqüentemente, alguns elementos que permitem aquele reafirmar sua inscrição singular na literatura brasileira em relação a este. Falta, portanto, considerar que Graciliano Ramos, em *S. Bernardo*, responde de maneira singular ao problema da crise de representação, e traz o

problema para a forma literária do romance. Antes de chegar ao problema da representação, convém situar a questão formal da estética realista.

O problema do realismo é maior do que o espaço que ora possuo, mas basta dizer que está situado em uma época de transição: o nascimento da burguesia radicalizou e modificou de tal modo os problemas com que o romantismo lidava que a forma literária deste movimento não mais conseguia atender plenamente aos horizontes de expectativa dos homens (AUERBACH, 2015), ou, melhor dizendo, a burguesia fornecia brechas na convenção linguística que não podiam ser exploradas antes, o que diz respeito sobretudo ao reconhecimento da impossibilidade de fugir ao desencantamento do mundo. É interessante comparar, nesse sentido, a descrição das guerras nesse movimento. Fabrice Del Dongo, herói de *A cartuxa de Parma*, vivencia nada menos que a batalha de Waterloo. O que ele vê? Pequenas e muito pouco gloriosas batalhas, alguns soldados mesquinhos e traíras, algumas poucas explosões. Estava na frente de um grande evento histórico, mas seu desejo de grandiosidade certamente não fora satisfeito. Outra figura interessante é o coronel Charbet, do conto homônimo de Balzac¹⁴. Apesar de ter sido um grande guerreiro da tropa de Napoleão (o último grande homem que jamais existiu) e ter sobrevivido misteriosa e grandiosamente a ferimentos mortais, quando volta à França vê-se derrotado por sua mulher em uma mesquinha e medíocre batalha judicial.

O realismo é, portanto, o desenvolvimento redimensionado de um sentimento que nasce com os românticos: o desterro (LÖWY; SAYRE, 2015). Mas essa relação com o mundo, justamente por se fundar em uma individualidade problemática, demanda soluções discursivas muito distintas. Balzac e Stendhal, apesar de próximos, dão soluções bastantes distintas ao problema formal e “ético” (se é que essa divisão possa ser realizada).

Daí a importância do trabalho de Roland Barthes (2012) sobre o realismo: para ele, a escola consiste em uma estética que tem por princípio criar um efeito de real. Recuso, porém, a suspeita que este autor lança sobre os estetas dessa escola; afinal, a tentativa de criar um efeito de real não pressupõe ingenuidade em relação à linguagem (cf. GAY, 2010), mas, antes, um trabalho árduo e perspicaz com a língua, justamente pela assunção da impossibilidade de reproduzir o mundo. Mas Barthes se preocupa com tal efeito de realidade em razão da problemática da ideologia, tão frequente em sua obra, que corresponde à tentativa de naturalizar os signos e as convenções. Daí que, em outro

¹⁴ Convém lembrar, no entanto, que Stendhal e Balzac são escritores de uma fase de transição formal e social, de maneira que a visão de que eles pertencem ao realismo não é unânime, embora frequente.

trabalho (BARTHES, 2015), defina que essa estética é legível, e não escrevível, uma vez que nela se busca apresentar um relato pleno e irretocável ao leitor. Mas sua própria análise demonstra que há elementos criativos e insubordinados também nesse relato, de maneira que o efeito de realidade dessas obras realistas é um cavalo de Troia: ao pintar com tal exatidão a realidade empírica através da ficção, questiona justamente a naturalidade dessa mesma realidade. Isso permite que o leitor perceba que o que considera real é, também, um efeito de real, pois não há acesso ao mundo que não seja intermediado pela fantasia dos signos.

Dessa forma, é certamente um problema filiar Graciliano Ramos ao realismo de maneira irrestrita, sem considerar as diferenças formais fundamentais que há entre ele e escritores representantes dessa estética, tendo em vista, como já argumentei, a presença de elementos irônicos na narrativa de *S. Bernardo*.¹⁵ A obra possui um narrador que, a todo momento, levanta suspeitas sobre a realidade do que está tratando:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar aquilo que vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. [...] É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço (RAMOS, 2020, p. 90).

Ainda nesse capítulo, o décimo terceiro, o personagem-narrador nos mostra a corda dos títeres, ao dizer que omitiu algumas paisagens que poderiam tornar o relato interessante. Ora, é precisamente o objetivo do realismo não entregar seus truques formais, afastando a narrativa de suas engrenagens. Para tanto, basta comparar o narrador de *S. Bernardo* com o de *A relíquia*. Embora ambos narrem em primeira pessoa, o relato deste se pretende fidedigno e não há nele qualquer margem para incerteza. A passagem que acima citei do romance de Graciliano Ramos mais parece uma ironia com essas técnicas narrativas.

Acredito que há motivos, sim, para relacionar Graciliano à tradição realista. Mas essa relação, pelo que foi exposto, não pode ser feita sem ressalvas. Além disso, parece sobretudo problemática a filiação do escritor alagoano a Eça de Queirós. Afinal, por que é preciso encontrar apenas filiações lusófonas para escritores brasileiros, mesmo quando eles

¹⁵ Vamo-nos deter com mais calma nesse problema mais adiante, ao próximo capítulo, quando tratarei da suposta inverossimilhança do narrador.

eram frequentadores assíduos de escritores estrangeiros? Note-se que tampouco pretendo dizer que a influência e a filiação se devam dar pela escolha consciente daqueles escritores de que mais se gosta: a filiação deve ser vista a partir de relações intertextuais, que são necessariamente construídas, e não dadas no interior obra. Assim, qualquer referência citada explicitamente por um escritor não é garantia de maior validade em comparação a outras filiações possíveis.

Com efeito, a filiação de Graciliano Ramos é um dos grandes problemas da crítica. Ao mesmo tempo em que se relaciona com os modernistas de 1922 e com os regionalistas de 1930, deles difere contundentemente. A prosa do autor de *Infância* é como um corpo estranho no organismo literário brasileiro. Se, por um lado, há em sua obra tipos e problemas evidentemente ligados ao Nordeste, por outro há também questões íntimas que igualmente não podem ser negadas, sobretudo em romances como *Angústia*. Ou seja, de uma certa maneira, pode-se colocá-lo ao lado de outros escritores de sua região e período, como Jorge Amado; mas tampouco seria dificultoso relacioná-lo a uma tradição intimista de literatura, que filiaria a escritores como Machado de Assis.

Aliás, não deixa de ser curiosa a relação ambivalente do Comandante Graça com o Bruxo do Cosme Velho, que por vezes se traduziu em críticas à suposta abstração dos romances machadianos; por vezes em elogios à qualidade de seus escritos, sobretudo os seus contos (conforme conta Ricardo Ramos (2011), o alagoano tinha um fraco por *A causa secreta*). Além disso, a relação entre *S. Bernardo* e *Dom Casmurro* é evidente demais para ser ignorada. Ora, nessa relação há certamente um grau de angústia de influência, nos termos de Harold Bloom (1997), uma vez que, em sua época, quaisquer novos escritores tinham de arcar com as frequentes comparações com o mestre carioca. Na busca por superar tal influência, o Velho Graça tendia a exagerar sua filiação a Eça de Queirós e ao romance nordestino de 1930. Tal ambiguidade só reforça a dificuldade que há em criar uma linha de continuidade entre as produções brasileiras e um romance como *Caetés*.

De toda forma, discutindo sua inserção em seu tempo, e relacionando com o que foi discutido acima acerca de sua perspectiva de literatura, acredito ser possível esclarecer alguns problemas relativos a seu projeto estético, ou melhor, a uma possível leitura de seu projeto estético, que permita comportar os elementos de modernidade que nossa análise

apontou. Agora me ocuparei de algumas entrevistas que Graciliano Ramos deu em vida, de maneira a complementar e aprofundar o que venho afirmando sobre sua obra.

Neste ponto, pretendo ressaltar que há um elemento compartilhado entre o escritor alagoano e a estética realista do século XIX: a busca pela quebra da convenção da realidade por meio do alargamento das possibilidades do mundo¹⁶. Em alguns momentos, como se notará, a discussão será próxima à que realizaremos nas seções próximas, a respeito do caráter social da obra de Graciliano Ramos. Isso é natural, uma vez que tal característica está precisamente ligada à quebra das visões estáticas do sertanejo e de sua subjetividade. O que é, certamente, também consequência da apresentação do vínculo brutal entre indivíduo e mundo de que já falei. Começemos.

Em entrevista de 1938, cedida ao jornalista Brito Broca, Graciliano Ramos diz o seguinte sobre *Vidas Secas*:

São as vidas dos sertanejos nordestinos, existência miserável de trabalho, de luta, sob o guante da natureza implacável de da injustiça humana. [...] não se trata de um romance de ambiente, como geralmente costumam fazer os escritores nordestinos e os regionalistas em geral. Eles se preocupam apenas com a paisagem, a pintura do meio, colocando os personagens em situação muito *convencional*. Não estudam, propriamente, a alma do sertanejo. Limitam-se a emprestar-lhe sentimentos e maneiras de gente da cidade, fazendo-os falar uma língua que não é absolutamente o linguajar desses seres brancos e primários. O estudo da alma do sertanejo, do Norte ou do Sul, ainda está por fazer em nossa literatura regionalista. Quem ler os romances regionalistas brasileiros faz uma ideia muito diversa do que seja o homem do mato. A *falsidade e o convencionalismo* são berrantes (RAMOS, 2014, p. 67, grifos nossos).

A passagem é longa, mas instrutiva. O estudo é da alma do sertanejo. “Alma”, algo profundo e comum a toda a humanidade. É uma “alma” sertaneja, uma alma específica, mas que é ainda alma. Ou, talvez, seja alma *porque* é sertaneja. Graciliano Ramos combate duas coisas nesse trecho: a falsidade e o convencionalismo. A falsidade porque esse tipo de romance de “paisagem” é um que se escreve distante das pessoas, que está ocupado em descrever, em falar de exotismos, e não em estudar o Nordeste. O convencional, também

¹⁶ A estética realista alargou a visão de realidade na cultura, uma vez que incluiu tipos até então esquecidos pela sociedade (isto é, os “subalternos”) e os igualou em profundidade psicológica aos sujeitos “nobres”. Um bom ponto de comparação é o romance *A educação sentimental*, de Flaubert, em que virtude e mesquinha não são consequências de origem social. O que hoje parece óbvio não o era no século XIX.

próximo do falso, é o que impede o estudo aprofundado, porque o sertanejo aparece como dado, como já resolvido, reduzido. Combater o convencional, certamente, não é estar mais próximo à verdade absoluta, mas é afastar-se da falsidade patente, de um convencionalismo domesticador e agradável; é permitir um redimensionamento do simbólico. Dizer que a literatura deve afastar-se da falsidade implica uma assunção de compromisso entre o texto, o leitor, a cultura e o conhecimento, pois à literatura não escapa o papel de apreender o mundo. Mas, como o próprio Graciliano Ramos nos alerta, n’*O fator econômico do romance brasileiro*, que comentarei com mais detalhes adiante, o romance não deve trazer a grande verdade, mas as pequenas verdades da vida.

É nesse sentido que entendo a reiterada ênfase do escritor na necessidade de falar do que se conhece. Não se trata de impossibilidade de entender o que não é próprio, o que não é do sujeito; trata-se de certa familiaridade e capacidade de observação que permita explorar as partes obscuras, ocultadas pela convenção, do espírito humano. Ele continua, nessa mesma entrevista:

O que me interessa é o homem, o homem daquela região aspérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece na literatura. [...] Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do mundo físico e da injustiça humana. Por pouco que o selvagem pense – e os meus personagens são quase selvagens – o que ele pensa merece anotação (RAMOS, 2014, p. 68).

É muito importante notar como Graciliano Ramos relaciona termos gerais, como “alma” e “homem”, a termos bem específico, como “sertanejo” e “primitivo”. Isso porque o sertanejo só é um sertanejo por ser homem. Existe no sertanejo um pensamento, um sofrimento particular, que precisam ser estudados e observados. Essa peculiaridade não é outra coisa senão aquilo que nos permite reconhecer uma injustiça humana, geral, porque é o ponto de contato entre o leitor da cidade (e do mundo) e os personagens.

Ora, a convenção domestica essa dimensão, retratando a cultura, uma cultura plena e necessariamente positiva, para falar de homens, como se todos fossem iguais. Pior que isso, estabelece como ponte para o sertanejo o exotismo muito convencional. A ponte que a obra de Graciliano Ramos estabelece (e isso se aplica perfeitamente também a *S. Bernardo*) não é pela pintura geral do romance, pela paisagem e pelo vocabulário. É por

essa dimensão do sofrimento e da dor, que inscreve uma subjetividade incapaz de ser satisfeita ou reduzida às suas condições climáticas e étnicas. Enquanto os escritores convencionais partem do conhecido para chegar ao exótico, Graciliano Ramos parte do desconhecido para chegar ao conhecido. É no esforço de assimilar o mundo, de traduzir as experiências daqueles sujeitos, que os leitores podemos encontrá-los e recebê-los.

Em *S. Bernardo*, Paulo Honório recebe a pena do escritor. A pena é duplamente seu instrumento. Com ela escreve palavras e dores. Ao entregar a palavra ao sertanejo, antigo coronel, Graciliano Ramos enfrenta certas perdas. Precisa encher o texto de certos amadorismos de escrita¹⁷, precisa colocar um vocabulário esquisito e bruto, para aqueles que não estão familiarizados com aquela realidade. Precisa inserir conversas pouco agradáveis aos ouvidos mais sensíveis, precisa zombar até dos bacharéis comunistas, por mais que com eles simpatize, como homem engajado em causas sociais. Precisa relatar abusos contra uma gente sofrida, precisa falar também dos defeitos dessa gente, precisa que elas penem e nada pode fazer por elas, nenhuma palavra de defesa. Isso porque o romance é um estudo de uma alma possível de sertanejo, por mais irreal que ela pareça. É irreal na medida em que todo romance exige certo contrato ficcional, e esse contrato ficcional, como já foi dito aqui, é ironizado na própria obra. Mas é vencendo as barreiras da convenção que os motivos ocultos de um homem cruel se vão insinuando na tessitura da narrativa. As dificuldades são iminentes, mas, se condenamos Paulo Honório, é porque entendemos suas intenções, entendemos seu sofrimento. Ignorar essa dimensão do sofrimento e do desnudamento possível dessa alma tão estranha à literatura é perder a nuance “humana” de que Graciliano Ramos falava na entrevista acima. Alargamento da palavra, alargamento do homem. Continuemos a análise das entrevistas.

Trecho bem interessante a ser destacado, que reforça o que disse acima sobre a descrença de Graciliano Ramos na possibilidade de uma prosa documental e objetiva, está em entrevista de 1944 a Ernesto Luiz Maia. Perguntado sobre os temas e os tratamentos que o romance lhes dá, a respeito do gosto do público, o escritor diz: “A miséria, por exemplo, pode não dar a quem a trata a mesma impressão que naquele que a sofre”

¹⁷ No próximo capítulo, demonstraremos vários momentos que exemplificam essa “imperícia” do narrador-personagem. Mas, para adiantar, fazemos referência às frequentes menções a personagens que ainda não apareceram na narrativa, como se Paulo Honório supusesse que o leitor já os conhecesse. Nos primeiros capítulos ele cita Madalena, Casimiro Lopes, Padilha etc., no entanto, esses nomes não nos dizem nada. A função desse tipo de imperícia será comentada no próximo capítulo.

(RAMOS, 2014, p. 140). O jornalista lhe pergunta, então, que essa dissonância seria causada porque o tema não fora tratado objetivamente, ao que Graciliano Ramos responde:

Até pelo contrário. Objetivamente ela pode ter sido. O objeto, a coisa, não está ali dentro do livro? Justamente o que desafinou foi a parte subjetiva. E sem ela não pode haver obra alguma, porque qualquer um só pode escrever o que sente e não o que os outros estão sentindo ou poderiam sentir (RAMOS, 2014, p. 140).

Nessa entrevista, percebe-se um Graciliano Ramos ocupado em responder o que afastou o público do romance proletário, como em texto que analisarei adiante. Aqui ele já assume uma posição mais cética, na assunção da impossibilidade de entender os gostos de outras classes. Mas o mais interessante de notar, aqui, é a ênfase que o escritor dá na necessidade de tradução de um sofrimento. O romance proletário não chegou às massas porque as massas não puderam traduzi-lo, ou melhor, porque aquela matéria não interessa seu gosto, já que romances como *A moreninha*, por mais irreais e artificiais que sejam, atingem o povo profundamente. A implicação é sempre a compreensão de uma alma irreduzível e indecifrável: daí, talvez, por que decidir acompanhar os pensamentos de um Fabiano à distância, e apenas sugerir, pelo silêncio (HOLANDA, 1986) e pela negatividade, esse sentimento de incomunicabilidade presente na obra.

Em depoimento dado à revista *Dom Casmurro*, Graciliano Ramos faz o que poucas vezes fez: falar de suas influências na escrita. Embora com frequência fale dos autores de sua preferência (e a lista varia bastante), aqui existe um relato mais objetivo acerca de alguns escritores que foram incorporados, ao menos a nível intencional, à sua prosa. A referência mais elogiosa é a Balzac. Antonio Candido (2006) foi provavelmente o primeiro a encontrar uma ligação entre o escritor alagoano e o notável escritor francês. Como já comentei no primeiro capítulo, relaciona a ontologia de Paulo Honório à dos personagens balzaquianos, sendo todos formados por uma união material e espiritual com as coisas de sua profissão. Até o momento minha argumentação parece negar qualquer relação entre Graciliano Ramos e a estética realista. No entanto, neguei uma filiação irrestrita e sem ressalvas, e não qualquer possibilidade de relação. Existe, sim, uma ligação, e ela é importante para a defesa que estou aqui realizando. Quem ajuda a entendê-la é o próprio Graciliano nessa mesma entrevista.

Para além dos elogios à figura de Honoré de Balzac, Graciliano Ramos faz uma crítica à de Machado de Assis; apesar de admirá-lo, acredita que ele não fez algo que, na

maneira como o autor de *Viagem* coloca, soa como um programa fundamental: “O escritor tem o dever de refletir a sua época e iluminá-la ao mesmo tempo” (RAMOS, 2014, p. 283). Para ele, o trabalho majestoso de Machado não foi capaz de refletir o seu tempo. Terá sido capaz de iluminá-lo? O depoimento se encerra sem muita explicação; o trabalho ainda está por se fazer. Mas, assumindo o risco de tensionar excessivamente as palavras do mestre alagoano, acredito que esse imperativo categórico enunciado, unido à admiração a Balzac, pode ser de muita serventia em meu intento.

Graciliano usa o termo “dever”, que assume, mais que uma necessidade, uma responsabilidade, ao mesmo tempo em que anuncia que é algo que pode não ser seguido. A crítica a Machado, que aceita que esse escritor tinha um domínio fora do comum da língua portuguesa, deixa entrever que essa responsabilidade está além do domínio da forma simplesmente, pois se trata de uma escolha acerca do que será ficcionalizado. Surge uma pergunta: a possibilidade de refletir sobre o seu tempo é dada a todo que domine a técnica literária ou apenas a Machado, por elementos específicos de sua prosa? Não se pode saber. Mas o escritor parece assumir que não há qualquer incompatibilidade entre a forma machadiana e a perspectiva literária que ele conclama, isto é, a escrita francesa. Graciliano Ramos fala de Eça de Queirós, mas é por encontrar nesse escritor também traços da escrita francesa. A referência aos franceses certamente esclarece a que tipo de escrita faz referência: à técnica da escola realista/naturalista. Se a forma machadiana não é incompatível com a escrita francesa, a despeito de suas evidentes diferenças¹⁸, sentidas pelo próprio Graciliano Ramos, quer dizer que há alguns elementos em comum entre essas distintas estéticas. A pergunta que naturalmente surge é: qual? Tentarei responder a ela depois. Por ora, me concentrarei nos outros termos da sentença.

“Refletir” e “iluminar”, “ao mesmo tempo”. Termos diversos, que assinalam projetos estéticos muito distintos. Os clássicos tentam refletir uma realidade, tentam reproduzir uma tradição fielmente. Os românticos e barrocos, por sua vez (embora estes não pensem que o fazem), iluminam sua realidade, projetam uma luz própria nas juntas imperfeitas do real¹⁹. Remetendo ao romance de 1930, de um lado há os escritores

¹⁸ É certo que Machado de Assis é considerado um escritor realista por muitos, mas não era essa a realidade à época. Ao menos não pelo que pude depreender dos comentários de Graciliano Ramos sobre o escritor.

¹⁹ A divisão de duas “escolas” mais gerais, uma clássica e outra romântica, pode ser encontrada em estudos como o de Abrams (1971). Enquanto alguns artistas buscam o espelho, outros buscam a lâmpada. Entre estes, se encontram, também, os barrocos, que expunham brechas na construção maciça do real, através do reconhecimento das contradições e dicotomias do real. Para mais detalhes a respeito da relação entre o

regionalistas/neorrealistas, refletindo realidades ignoradas, retomando uma tradição anterior aos modernistas de 1922, que estes quiseram demolir. Por outro, há os romancistas intimistas, preocupados com problemas psicológicos e espirituais, pretensamente universais, focados na luz própria de um ou mais indivíduos. Mas será que os intimistas conseguiram negar o realismo, fazendo-lhe algum tipo de oposição? Será que os neorrealistas fizeram jus ao seu nome, filiando-se devidamente à tradição de Zola e Stendhal? A união de ambos os termos, por parte de Graciliano Ramos, é curiosa e indica uma outra possibilidade de leitura da tradição, da ruptura, da ruptura da tradição e da ruptura da ruptura.

As escolas literárias quase nunca são formadas através de manifestos; no mais das vezes, esse tipo de sistematização trata-se de um esforço descritivo dos historiadores da literatura. O historiador delimita um período, certos elementos estéticos compartilhados e a partir disso delimita um movimento. Isso naturalmente é sempre precário, apesar de necessário. É precário sobretudo porque engessa a relação entre obras, escritores e períodos, e como que encerra as possibilidades de leitura de cada produção, isto é, retira-lhes suas individualidades. A leitura particular de um autor ou obra certamente podem ampliar a visão acerca de um movimento ou mesmo retirar o autor/obra de um paradigma. Existe, portanto, sempre uma singularidade latente em cada obra literária. Isto, apesar de estabelecido e óbvio, é importante para o argumento que irei desenvolver.

Acredito que, a despeito das leituras que a escola realista recebeu no país, Graciliano Ramos se relaciona a um realismo distinto, fruto de uma leitura particular e da ênfase em determinados elementos que podem passar despercebidos à crítica. Para delimitar essa filiação, me utilizarei de uma leitura sobre a escola realista realizada pelo filósofo francês Jacques Rancière (2017), que considero ser bastante produtiva para pensar o problema do realismo na prosa do escritor alagoano. A leitura de Rancière coloca o realismo não como um movimento que buscava a capacidade de a linguagem representar o real, mas como uma estética afinada com problemas antes de tudo subjetivos, relativos à impossibilidade mesma de acessar o mundo senão através da linguagem (e, acrescentaria, no caso de Flaubert, relativos à necessidade de encantar o mundo através da exuberância), sem esquecer de situar tal problematização no presente (uma vez que os romances históricos eram também uma opção). No entanto, a relação com o presente é analítica e não

descritiva, por isso, a presença de elementos que torna possível facilmente identificar em dado contexto histórico e geográfico não significa que as possibilidades de leitura estão encerradas em tal referencialidade. Só pela breve descrição, a relação com a prosa de S. Bernardo fica mais clara.

Foi Auerbach (2015) o primeiro a perceber que a “invasão” de tipos periféricos nos romances, é antes de tudo uma inovação estética das escolas realista e naturalista. Ou seja, não é mero detalhe, mera vontade política a inserção desses viventes na literatura, pois isso tem consequências estéticas²⁰, é algo que muda a percepção da literatura e do livro. Rancière (2017) vai nessa mesma perspectiva, introduzindo uma outra importante reflexão: essa nova forma de fazer romance, marcada por descrições excessivas, pela ausência de feitos significativos, pela participação ativa de vários tipos insignificantes socialmente, em que os “heróis” são definidos mais pela atenção a eles depositada que a seus feitos e traços de personalidade e comumente vagam sem rumo pelas páginas, constitui o que o filósofo chama de democracia literária.

Não se trata, efetivamente, de uma “democracia” literal, em sentido político. É que a passagem da escola romântica para a escola realista assinala muito mais uma ruptura no modo de compreender a sociedade e a literatura que algum tipo de contraposição. Não é necessário lembrar como os realistas eram influenciados por autores românticos; basta mencionar que Victor Hugo e E.T.A Hoffman faziam parte do *hall* de heróis de Balzac. E que um escritor como Stendhal²¹ definitivamente não se considerava em contraposição ao romantismo. Essa ruptura, que se traduz esteticamente, se dá na compreensão de que não há mais grandes homens; que os seres se encontram todos afundados em sua própria mediocridade, já que todos estão inseridos nos modos desencantados de existência típicos da burguesia moderna.

Mas essa intencionalidade, por vezes reacionárias, que é comum a esses escritores realistas (cf. COMPAGNON, 2014a), se traduziu em uma estética que, pondo em cena os distintos seres que compõem a sociedade burguesa, lhes dava “igualdade” de possibilidades. Não interessava a esses escritores demonstrar que a plebe inculta fosse capaz de lampejos de espírito, que eles fossem também grandes homens; interessava

²⁰ Enfatizo-o porque, quando tratei da diferença entre técnica e tema, mais acima, pode ter parecido que concordava com uma separação entre forma e conteúdo.

²¹ Por isso mesmo não é incorreto identificar Balzac e Stendhal como escritores românticos de uma fase de transição, como enfatizei acima. Mas muitos são os que os consideram pertencentes à mesma tradição de Flaubert (afinal, a rigor, também pode-se considerar o autor de *Madame Bovary* um romântico).

mostrar que os “grandes” homens estão ausentes, que as classes altas e baixas são igualmente marcadas pela *bêtise humaine*. Mas, em razão da própria estética realista e seu efeito de objetividade, essas intenções não são necessariamente percebidas na materialidade do texto. Como nos diz Rancière (2017), os personagens são incapazes de se entenderem dessa forma, de se olharem distanciados e perceberem a própria mediocridade e os próprios sofrimentos. O que nos faz percebê-lo é a escrita.

Falta aos personagens a escrita²², essa capacidade de autorreflexão e sistematização da realidade, que evidencia a pobreza humana que marca a experiência humana na sociedade burguesa. Para fins de exemplificação, e estou tomando um exemplo que Jacques Rancière não utiliza, Nicolas Séchard é plenamente capaz de subjugar o próprio filho, David Séchard, a despeito de este ter sido um homem de ciência, incapaz de interessar-se pela vida mesquinha. Ambos estão em igualdade de possibilidades, ou melhor, o pai tem vantagem sobre o filho, tendo em vista que tinha experiência e esperteza (além da desonestidade) para lidar com os novos tempos.

Mas também é importante lembrar uma passagem bastante curiosa de *Ilusões perdidas*. David Séchard parece bastante ciente da personalidade do pai e de suas motivações, mas parece ser capaz de entendê-las e aceitá-las, sem tentar neutralizá-las ou revidá-las. Em um momento, o advogado que defende o novo dono de tipografia contra os irmãos Cointet (embora pago por estes) tenta jogar filho contra pai. Na frente de ambos, o advogado expõe todas as artimanhas que Séchard pai usou para criar dificuldades financeiras ao próprio filho, e levanta como motivação certa inveja que o pai tem da cultura de David. Mas um dos “heróis” da narrativa não parece abalado pela “revelação”. Afinal, se David até então não o percebera, agora deveria havê-lo entendido, porque a explicação nos parece bastante lógica. Porém o filho sofredor permanece plácido após a exposição das armadilhas do pai; Nicolas Séchard, por sua vez, fica ofendido, mas não demonstra haver sido desmascarado. Mais adiante o motivo ficará bastante claro ao leitor: as dificuldades criadas do pai para o filho não tinham nada que ver com inveja, mas com uma expectativa bastante própria a um homem que teve uma vida e uma profissão como aquelas, isto é, a de que o filho, justamente por ter tido educação, deveria ser capaz de contornar todas as dificuldades, assim como o velho fora capaz de fazer. O velho não age

²² Repito: não se deve confundir “escrita” com “grafismo”. Este termo se refere unicamente ao ato de tingir o papel com as letras do alfabeto. Aquele se refere à capacidade de produzir diferença simbólica no discurso, seja ele oralizado ou grafado.

por mal, age por instinto. Mal ou bem é questão de perspectiva. A diferença entre David e Nicolas reside no fato de que o filho fora capaz de perceber a problemática com distanciamento, em seu âmago, contando, sem se horrorizar, com os vícios do pai. Afinal, não poderia ser diferente.

Isso não significa que se dota de grande complexidade um espírito plano e mesquinho, mas significa que os sujeitos são mais do que se costuma esperar deles. Significa que os sujeitos, por mais grosseiros, têm motivações e pensamentos singulares, capazes de fugir à convenção e às expectativas. Igualdade de oportunidades implica que todos são dotados de singularidades, que não é mais possível deduzir os homens. Nesse ponto, a relação com *S. Bernardo* é clara: quem esperaria tal desvã subjetivo em um coronel das brenhas de Alagoas?

Daí por que Balzac fazia estudos de tipos sociais, que, no entanto, nunca se revelavam iguais à convenção. Pai Grandet e o próprio David Séchard, apesar das semelhanças, revelam-se muito diferentes. Profissão, classe social e local de nascimento são todos elementos que entram na equação de um resultado inesperado. Dessa forma, o realismo inaugura uma nova forma de fazer romances, que vai muito além de uma suposta tentativa de descrição objetiva da realidade. Rancière segue um caminho distinto: avalia os romances do período pelo que eles fazem, não pelo que (supostamente) representam.

A ruptura, portanto, do realismo se dá com certa convenção romanesca, isto é, a de que haja indivíduos mais importantes e mais grandiosos que outros, de maneira que eles merecem ser o centro das atenções narrativas. O movimento que se segue, com a poética naturalista de Zola, é consequência dessa ruptura inicial. Essa nova forma, por sua razão de ser, é naturalmente colada no estudo do presente e na quebra da convenção, isto é, na democratização e assunção do direito à individualidade. Isso se expande a nível cultural, obviamente, após as descobertas-criações psicanalíticas: todo ser humano é dotado de um inconsciente, e esse inconsciente é imprevisível e precariamente acessado pelo conhecimento racional, isto é, consciente. Como também nos diz Rancière (2009b), em outro lugar, a psicanálise teve como consequência o deslocamento dos estudos dos sujeitos para a esfera privada e inacessível das suas singulares e desconhecidas motivações de ser. Nesse entremeio, que instaura o abismo entre ação e pensamento, está a escrita literária, capaz de encarnar as brechas do discurso comum, por sua capacidade de explorar a negatividade de todo discurso ao redimensioná-lo.

Acredito que é nesse sentido que a forma literária de Graciliano Ramos se relacione com a tradição realista/naturalista do século XIX. Não é um detalhe que o personagem principal do romance seja um fazendeiro entusiasta das inovações industriais mais recentes, e que sua história se passe em fins dos anos 1920 até os anos 1930. *S. Bernardo* é obra apegada ao presente, às suas figuras, impasses e problemas. Não é um detalhe, pois essa não era a única matéria disponível na gramática da literatura brasileira. Não é um detalhe também porque esse personagem, objeto de estudo, não encarna dramas que poderiam ser qualquer outro, de maneira a tornar a roupagem sertaneja um fetiche. Os dramas de Paulo Honório, como tentarei demonstrar, só poderiam ser vividos por ele: por sua condição de antigo cabra de eito; de sujeito ainda mal-acostumado à posse de certos bens; por sua mentalidade bastante imediatista e, de certa maneira, simples; por seu desinteresse por aquilo que seria inútil à própria existência (mas que não diz respeito apenas a dinheiro, como também irei argumentar adiante); por sua ignorância, resultante de anos perdidos sem estudo; por suas aspirações ao coronelismo local, entre outros. Paulo Honório é sujeito possível de um presente representável.

A diferença entre *S. Bernardo* e os romances neorrealistas está justamente na suposta inverossimilhança do narrador-personagem. Apesar de resultar em crítica, Álvaro Lins (2015) foi muito arguto em perceber a sensação de que algo ali não se encaixa na figura que escreve tão sublime romance. Ele seria capaz de todos aqueles lirismos? A desconfiança do crítico pernambucano nos parece muito importante e correta. Sim, algo ali sobra. Mas, como discutirei com mais detalhes adiante, os tais lirismos não são obra de uma autoconsciência do narrador, e sim resultado das brechas de seu próprio discurso. A questão não é se sujeitos como Paulo Honório seriam capazes de lirismo. E sim se o romance explica seus arroubos sentimentais, se cria a verossimilhança. Ou seja, a genialidade da obra se encontra justamente nessa suposta inverossimilhança: como Balzac fez com o pai Séchard, toma-se um sujeito aparentemente maciço e cristalizado pela convenção e, pela análise mais detida no discurso social poroso, encontra-se nele um sentido mais profundo, pensando o sujeito como algo sempre mais complexo e desajustado do que se gostaria de admitir. É nesse sentido que os romances de Graciliano, a seu modo, transmitem uma mundividência.

A rigor, as leituras que enfatizam tão somente a reificação e a impossibilidade de amor do narrador-personagem não estão, no fim das contas, restaurando a verossimilhança

da figura, através da retomada da convenção? Porque Paulo Honório, nessas leituras, é figura abjeta, pragmática ao extremo e incapaz de qualquer lirismo, mesmo incapaz para o amor, o tão repetido erro da humanidade. É certo que o amor do fazendeiro não é o amor romântico de romances como *A moreninha*, mas daí a crê-lo incapaz de qualquer sentimento que não seja puramente econômico é em larga medida tornar a personagem excessivamente simples e convencional. Nesse sentido, o valor do romance seria na exposição e na crítica a esse tipo de personalidade que surge com a industrialização do país na década de 1920.

Em *S. Bernardo*, impera a democracia da escrita. A escrita aparece como coisa em si, como um corpo independente de seu suposto criador. A escrita evidencia uma personagem que, a despeito da convenção, está passível do sofrimento que assola todos os sujeitos modernos; não há sujeito que esteja a salvo daqueles dramas. Porque a questão não é a substancialidade e a positividade desse drama, mas seu processo, isto é, as condições de existência que possibilitam aquele drama. Essas condições, a despeito de serem potencializadas pelos traços específicos da vida de Paulo Honório, dizem respeito, enquanto possibilidade, aos sujeitos modernos. O drama de Paulo Honório é múltiplo porque particular, excessivamente particular. Surge daquelas condições de existência, mas se presta à multiplicidade, isto é, à capacidade de deslocar-se de seu contexto imediato e supostamente referencial.

Graciliano Ramos sacrifica a si e ao personagem no jogo da escrita. Ao entregar a palavra a Paulo Honório, fica vedado da restrita liberdade que a sintaxe oferece. Paulo Honório, por sua vez, entra em um jogo de sentidos que não consegue agenciar propriamente. Ao mesmo tempo em que escreve, é incapaz de entender-se, assim como Emma Bovary não é capaz de entender os próprios desejos, que só se revelam na traição da escrita operada no romance. Ou seja, é só na elaboração formal da “comédia humana” que suas contradições e mediocridades saltam aos olhos. Mas no caso de *S. Bernardo*, a palavra está dada a Paulo Honório e não a um narrador “imparcial”. Isso indica que, mesmo dotado do poder da palavra e do distanciamento, o personagem não é capaz de entender-se. É, antes, escrito pela escrita, que inscreve uma negatividade no relato que Paulo Honório é incapaz de perceber ou manejar. É nessa negatividade, nesse vazio, que denomino, aqui, melancolia, que reside o distanciamento da assinatura de Graciliano Ramos. Esse distanciamento é tanto a possibilidade de ser Paulo Honório acometido pelo problema de

sua própria incapacidade de tradução de seu passado, de seus desejos e de seus sofrimentos, como a de assumir uma singularidade irreduzível da personagem, que não pode ser entendido por si ou por qualquer outro. Essa irreduzibilidade não é independente de contexto, pois é antes a impossibilidade de vínculo absoluto entre sujeito e contexto, entre sujeito e discurso de si, entre sujeito e convenção.

É essa escrita apegada ao presente e à quebra da convenção que traduz o objetivo de refletir e iluminar. Refletir seu tempo é ocupar-se dos viventes que o habitam e dos problemas que eles suscitam. Iluminar é lançar luz à convenção que cobre os corpos desse mesmo presente, e a ideia mesmo de presente, que é sempre construída através de seleção do que se quer que seja atual (conscientemente ou não). Iluminar o presente é torná-lo parte da história. Ele permanece enquanto um período localizado no tecido temporal, mas é possível observar suas ressonâncias. Histórico porque impossível de ser resolvido. Histórico porque analisado através das bordas dos discursos convencionais e afirmativos. A eles, Graciliano Ramos opõe a negatividade, a impossibilidade, o silêncio.

Aliás, a forma de *S. Bernardo*, embora não seja puramente linear (afinal, começa com o começo do livro e não com o começo da narrativa; sem falar dos momentos em que o presente interrompe o relato), é muito mais linear que às narrativas do período. Mas também não é suficientemente linear, a ponto de confundir-se com certa literatura militante de esquerda. Porque Graciliano Ramos enxergou que, a despeito das tentativas de tornar essa forma obsoleta, ela ainda era capaz de traduzir as angústias do presente. Ao mesmo tempo, rompe com ela, modifica-a, aponta seus próprios limites no relato. Como bem observou Abel Barros Baptista (2005), o escritor alagoano se relaciona com seus antecessores porque rompe com eles: é a tradição da ruptura da modernidade paradoxal (isto é, além da opinião comum) em sua essência, pois é necessidade de continuar a diferença (COMPAGNON, 2014b).

Graciliano rompe e retoma a tradição. Mas é importante notar como essa filiação tem aspirações eminentemente estrangeiras (no caso, os escritores franceses), o que talvez seja elemento importante para complexificar a relação entre sua literatura e a história brasileira. Não se trata de negar a existência do Brasil em uma obra nacional em língua e tema, mas de assumi-lo como potencialidade e não como necessidade, porque a nacionalidade se constrói de modo mais complexo e difuso. Isso demonstra o vínculo brutal que Paulo Honório e outros personagens estabelecem com a própria terra: o nacional

é um esforço de verossimilhança²³, uma tentativa de tornar uma terra sua casa. Mas essa tentativa, na modernidade, é sempre mais complicada e residual. Porque Paulo Honório só se torna possível em razão do livro *S. Bernardo* e de sua capacidade de deslocamento do signo. Não fosse isso, fosse um escritor real, talvez de fato fosse considerado “potoqueiro”, como o próprio narrador temia. É porque o romance, ao explorar a negatividade da razão e da palavra, e, portanto, questionar a convenção, a sensação de que está tudo “bem” e “organizado”, alarga a própria percepção do que é real e do que é falso.

O romance abandona a causalidade e a explicação, que está no âmbito do possível, verossímil e representável; abandona em prol da necessidade, porque constrói a realidade na tessitura de seu próprio jogo. Não se é verossímil, torna-se. Por isso que Graciliano Ramos, em *O fator econômico do romance brasileiro*, enfatizava a necessidade de evitar os monstros e realizar uma pintura mais ampla dos quadros da vida. Essa complexidade é uma posição sobre a vida e sobre a realidade, mas é também uma posição estética. É uma estética que não aponta as causas, mas que apresenta uma ação, um acontecimento e um contexto, cujas determinações estão sempre impossíveis de se explicar inteiramente: eis o problema da melancolia do narrador. Assim, é por ser tautológico e autorreferencial que o romance é objetivo: porque, demonstrando como a mentira pode ser convincente, diminui, ou exclui, a distância entre delírio e realidade. A realidade de Paulo Honório é seu próprio delírio, ou antes, é o delírio que conduz Paulo Honório à necessidade de escrever sua realidade e sua história, e dele nunca se consegue afastar. Quando enfatiza o delírio e o negativo da razão, o romance de Graciliano Ramos abre-se para a multiplicidade: é captura de um momento que pressupõe uma miríade de movimentos anteriores e posteriores, nunca esgotáveis.

3.4 O social como problema

A questão da denúncia social está intimamente ligada às anteriores: a obra de Graciliano Ramos é interpretada por muitos críticos, como ficou claro no primeiro capítulo, como lugar poético para a projeção das mazelas sociais que assolam a vida do povo sertanejo. Essa característica o aproximaria, então, tanto do regionalismo (uma vez que as imagens dos seus romances encontram referência em uma região subdesenvolvida, o Nordeste brasileiro) quanto do realismo, haja vista que seus personagens vivem dramas

²³ Como defendia Lukács (2009) em relação ao romance moderno, que buscava uma totalidade extensiva da realidade já perdida e irrecuperável.

verdadeiramente identificáveis na realidade, que representam os problemas causados pelo capitalismo periférico nessa região. Tais características aproximariam a mundivisão que se abstrai dos romances do escritor alagoano à teoria marxista (BUENO, 2015; ABEL, 1999). Sem necessariamente negar essa perspectiva, ou mesmo considerá-la invalidada, pretendo apontar outro possível caminho de leitura, tendo em vista não só o que já aqui foi discutido como também outros textos do próprio Graciliano que permitem inferir um projeto estético-literário distinto. Em minha argumentação, terei sempre *S. Bernardo* a luzir no horizonte, ainda que não sejam dispensáveis exemplos de outras obras. Vamos a isso.

Apesar de ser inclinado à ideologia comunista, tendo-se filiado ao PCB em 1945, sua relação com o partido nunca fora de completa submissão. Um bom exemplo disso é a viagem que fez à União Soviética, relatada em seu *Viagem*. Nela, trouxe vários questionamentos à maneira como os comunistas lideravam o país, o que por vezes causou certos constrangimentos e desconfortos nos que ali estavam. Mas sua principal briga foi com a doutrina zhdanovista, que exortava os artistas filiados à ideologia comunista a colocarem sua arte a serviço da luta proletária. Ou seja, a arte deveria se tornar panfleto, meio de propagação de ideais comunistas e de divulgação das misérias causadas pelo capital. Isso, naturalmente, afastava questões de natureza individuais no interior do romance. Estas, no entanto, sempre foram caras ao escritor alagoano. Afinal, recusando-se a soluções fáceis na construção de suas obras, o Velho Graça não pretendia renunciar à qualidade formal, da complexidade de ideias, da profundidade da análise. Veja-se, então, a fim de fundamentar minha argumentação, algumas críticas reunidas em seu *Linhas Tortas*.

Em *O romance de Jorge Amado*, que trata do livro *Suor*, Graciliano Ramos faz um elogio e uma censura à obra: por um lado, o romance de Jorge Amado ocupa-se das gentes que não têm vez na cultura/literatura oficial, gentes cujo sofrimento tem pouca valia, é sempre ignorado. Essa literatura, que demonstra ser o Brasil, em período patriótico, um país que vive profundos dramas sociais, certamente tem seu valor e causa desconforto no baronato. Mas eis a censura:

O autor falha, porém, nos pontos em que a revolta da sua gente deixa de ser instintiva e adota as fórmulas inculcadas pelos agitadores. As figuras de Álvaro Lima, do anarquista espanhol, do comunista judeu, não têm relevo, apesar de serem as mais trabalhadas. Quando elas aparecem, o livro torna-se quase campanudo, por causa das explicações, das definições que dão aos três personagens um ar pedagógico e contrafeito. (RAMOS, 2005, p. 131)

Destaco o termo “pedagógico”: explicativo, didático, simplificador, afirmativo. Isso representa uma perda, para Graciliano Ramos, porque sacrifica a estrutura formal do romance, sua verossimilhança, a fim de introduzir elementos cuja única valia diz respeito à visão do escritor. O conselho do autor de *Vidas secas*: bastaria expor as misérias dos sujeitos que vivem no casarão. Expor essas misérias fala por si só, mas também não é suficiente como proposta de solução ao problema. Mas a “solução”, na literatura, aparecia como elemento estranho, que estraga a fluidez da obra, inserindo-se elementos desnecessários na narrativa.

Nesse mesmo texto, Graciliano expõe uma preocupação com a visão de Jorge Amado de que o romance moderno suprimirá o indivíduo. A preocupação se dá porque, suprimindo os sujeitos, “[a] obra ganharia em superfície, perderia em profundidade” (RAMOS, 2005, p. 131). O velho Graça não entra em detalhes, mas acredito ser possível inferir que existe como que um mundo interior, complexo e irreduzível que se perde nesse tipo de análise. O autor de *Angústia* parece sugerir que as misérias humanas são mais que privações materiais, são mesmo dramas de uma existência marcada pelo sofrimento em sua inteireza. Se Paulo Honório, sujeito abastado, sofre, talvez haja uma dimensão além da (ausência de) posse, que constitui o sofrimento, dimensão essa necessariamente pessoal e intransferível. Afinal, diz-nos o crítico-escritor: a força de *Suor* reside na capacidade de Jorge Amado em verter aquela realidade e aquelas observações em prosa²⁴.

Outra preocupação importante de Graciliano Ramos parece ser com a quebra da convenção, que se daria justamente através da exploração dessa especificidade individual, isto é, das formas singulares de cada sujeito viver a sua cultura, no drama pessoal que marca cada experiência de vida e sofrimento. É isso que se percebe em seu *Uma personagem sem-vergonha*, que começa com o crítico dizendo que, no início de sua leitura, o romance parece caricatura. Isso seria algo necessariamente negativo, para ele. Pois a força do romance de Galeão Coutinho, *Vovô Morungaba*, reside justamente no redimensionamento da figura tão conhecida do malandro. A convenção e sua reprodução na literatura, sobretudo desses viventes periféricos, é uma preocupação que ronda o escritor desde antes da publicação de seu primeiro romance. Em artigo de 1931, por exemplo, Graciliano Ramos (2013) já criticava certa visão enganosa e engessada de sertanejo

²⁴ Naturalmente, trata-se, aqui, de um biografismo, que ressalto apenas para indicar o valor que Graciliano Ramos dava ao indivíduo.

reproduzida na cultura brasileira. O problema da convenção e da caricatura volta, aqui, na figura do malandro.

Essa personagem sem-vergonha é o que os outros pensam e também o que eles jamais imaginariam. Barra-mansa (este é seu nome) vive um trágico drama de um sujeito que precisa ser malandro e não pode deixar de sê-lo, por mais que o deseje. É sujeito que assume seu lugar de malandro, rebaixa-se, porque os credores, quando o xingam com qualificativos pouco elogiosos, se sentem mais calmos e podem ampliar o prazo do pagamento da dívida do malandro. Ou seja, o termo “malandro” é a um só tempo impreciso e justo, em relação à personagem. Impreciso porque não descreve com precisão suas motivações em inteireza, mas justo porque ele age como tal, segundo a referência cultural. Mas o ato de agir como tal revela que o vínculo entre indivíduo e cultura não é absoluto. A força do romance residiria justamente nessa problemática:

Essa dor horrível de um pobre diabo bole com a gente, odiamos o escritor, desejamos endireitar Barra Mansa. Tolice. Barra Mansa nunca se endireitará. Um dia, com o negócio do espiritismo, pensam que ele se regenerou, algumas pessoas começam a tratá-lo com respeito – a vida do infeliz se torna um inferno: os credores apertam-no, os amigos não admitem que um indivíduo sério continue a morder. E Barra Mansa volta a ser malandro; só assim pode aguentar-se, porque ganha duzentos e cinquenta mil-réis por mês, sustenta mulher e filhos (RAMOS, 2005, p. 157).

Ou seja, a representação do malandro e de figuras periféricas não se justifica por si só: é necessário complexificar, destruir a convenção, questionar os lugares-comuns e aprofundar o mundo interior de dor e desespero que marca a experiência humana.

A mesma coisa Graciliano Ramos diz sobre a personagem Clara, do romance *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira. Uma mulata que, embora sendo uma mulata como qualquer outra e tendo sumido da narrativa logo cedo, impacta todo o romance e a vida da família rica que protagoniza a obra. Há nela uma dimensão irreduzível. É também o que chama sua atenção no romance *Rua do Siriri*, de Amando Fontes: retrata prostitutas, mas essas personagens não falam sequer um palavrão, são dotadas de pena, sofrimento e de uma improvável dignidade. Cada uma vive singularmente seu drama:

Em *Rua do Siriri* juntam-se dez ou doze exceções desse gênero, raparigas excelentes, de grande elevação moral, que suportam a miséria sem um movimento de revolta e se sacrificam umas pelas outras. Em geral, não se entregam a manifestações violentas: queixam-se baixinho, resignam-se docemente, com um erguer de ombros fatalista (RAMOS, 2005, p. 162)

Isso leva o crítico a afirmar que o romance tem mais ares de hagiografia que de romance policial.

Talvez agora nos seja lícito afirmar, ainda que precipitado em demasia, que Graciliano Ramos sustentava uma visão de literatura para além das (falsas) dicotomias, isto é, para além da tradicional visão que separa “romance social” e “romance intimista”; “Norte” e “Sul”; “particular” e “universal”. Todos esses, fetiches críticos, talvez funcionem em relação a muitas obras, mas algumas, e talvez muitas delas, preocupantemente muitas delas, demandam, solicitam, convidam o crítico a uma outra forma de leitura, de ler o mundo e a obra, de relacionar-se com a literatura e com o mundo, de desarmar-se no confronto com esse outro que é o texto, outro de outro e outro de nós mesmos.

Graça não caía em certas armadilhas do pensamento, pois não lhe causou espanto o romance *Caminhos de pedra*, de Rachel de Queiroz, romance esse que, como nos conta Luís Bueno (2005), embaralhou as divisões tradicionais da crítica e como que anunciou o fim do romance social, sua decaída. Fim do romance proletário ou fim de sua necessidade de afirmação? Assassínio ou constatação de um natimorto?

A obra de Rachel de Queiroz não embaralhou as posições de Graciliano Ramos. É possível constatar plena continuidade entre a crítica que faz a esse romance em particular e as demais. Elogia nele a capacidade de aprofundar-se nas personagens, de descrever seus dramas, elogia a beleza da composição. Mas não há sequer uma linha sobre a polêmica do romance. O tom do último parágrafo do texto é bastante instrutivo:

Depois há a morte duma criança, a página mais intensa do livro. A mãe não chora, não se lastima, fica atordoada, pensando vagamente que nada está perdido e o filho viverá de novo, anda num estado de meia inconsciência, quase idiotice. Afinal vem uma explosão de desespero. As ruas estão cheias de crianças. “Quantos meninos vivos!” O grito selvagem entra-nos pelos ouvidos. O livro desaparece. O que existe é uma agonia imensa, uma angústia que nos aperta a garganta (RAMOS, 2005, p. 197).

O trecho mais forte do livro, segundo Graciliano Ramos, é uma angústia, um desespero. Essa angústia, como a *Angústia* sua, são possíveis de separar de uma situação específica e periférica? Sim, se separam: cada angústia é uma angústia particular, cada personagem sofre por motivos diferentes, de formas diferentes. Mas a angústia também é a mesma, a mesma que acomete a personagem do livro, a mesma que nos conta Luís da

Silva, a mesma que acomete o leitor: a angústia é a mesma porque é esse estado de dor e sofrimento que nos acomete, sem que nós, viventes, saibamos pô-lo propriamente em palavras. A única coisa que expressa a angústia no romance de Rachel de Queiroz, ou melhor, que é expresso pela angústia, ou ainda melhor, que cala a angústia, que a faz descer amargamente pela garganta, é o grito selvagem, desvairado: “Quantos meninos vivos!”. A constatação, corriqueira na língua, mas esquisita no contexto, é o que comove. A mãe, a princípio, não chora e não lastima (se isso é digno de nota, é porque o leitor, munido de seu horizonte cultural, espera que ela o faça). A mãe só chora após a constatação vazia: e seu silêncio comove. Esse comentário final talvez reforce nossa argumentação. O romance de Rachel de Queiroz tem uma atmosfera que poderia ser considerada “engajada”, mas é o grito de angústia da personagem que sintetiza uma dor humana, inalienável. Assim o desespero de Paulo Honório, que nos acomete, por mais que sejamos tentados a condená-lo e a justificar seu sofrimento.

Em *Pureza*, é possível observar a continuação dos mesmos valores estéticos presentes nas críticas anteriores. Comentando o livro homônimo de José Lins do Rego, outro colega de geração, ressalta a maneira singular como ele se relaciona com os demais romances do chamado Ciclo da cana-de-açúcar. Para ele, a despeito da figura do personagem principal, parecida à de Carlos de Melo, interessa a análise da decadência moral das famílias dos senhores de engenho, consequência psicológica da perda de poder econômico. A continuidade que o escritor alagoano estabelece entre o Ciclo e o romance de 1936, que não é considerado parte dele, é justamente por perceber a indissociabilidade entre o fator econômico e o fator psicológico. Novamente: a presença de fatores de ordem econômica não implica que o romance deva prescindir da análise introspectiva e do trabalho de construção estética da obra.

A família que aparece no romance, cujo patriarca trabalha na isolada estação de Pureza, descende de antigos senhores de terra, agora esfacelados. Os mulatos, os tão perseguidos outrora mulatos, ascenderam, e isso afeta profundamente a relação psicológica entre as raças. Os antigos senhores devem, agora, tentar renunciar ao orgulho, na necessidade de sobreviver e na impossibilidade de retornar ao patamar econômico anterior:

Antônio Cavalcante, funcionário da Great Western num povoado de meia dúzia de casas, é jogador de ladrão. Desceu tanto que ouve em silêncio os desaforos dos carreiros do chefe político. A mulher vende xícaras de café aos passageiros

dos trens, humilha-se diante duma preta que há meio século teria agüentado relho no tronco e hoje é D. Felismina (RAMOS, 2005, p. 200-1).

Ademais o texto de Graciliano Ramos não perde de vista que há, nos personagens de Zé Lins, uma inexplicável necessidade de fuga, que não se justifica apenas por considerações de natureza isoladamente econômica e política.

Esse elemento residual, que é como que a borda da cultura, e, portanto, a um só tempo, parte e diferença dela, é o que guia também os elogios dirigidos ao romance *Floradas na serra*, de Diná Silveira de Queirós. O crítico elogia sobretudo as personagens femininas, profundas, profundidade essa que ele atribui a uma observação atenta da realidade. Será essa observação atenta um elogio ao documentalismo? Acredito que nossa análise dos textos críticos deve acabar por aqui. Devo, agora, indagar um outro texto, fundamental e bastante polêmico. A partir dele, poderei responder com maior segurança à pergunta esboçada.

Analisemos *O fator econômico no romance brasileiro*. Este texto é de 1937²⁵, e seu título certamente traz a tentação de rechaçar as posições ali defendidas e justificá-lo de maneira muito conveniente e injusta: trata-se da opinião enviesada de um comunista! Um olhar mais atento ao texto, porém, revela que a visão de Graciliano Ramos é a mesma em relação às críticas literárias que acima foram comentadas. A diferença é que, quando as realizara, o romance social era ainda popular, embora já começasse a dar sinais de sua derrocada (BUENO, 2006). Daí a necessidade em apresentá-los ao público e demonstrar seu valor. Quando escreve esse texto, porém, essa prosa engajada com o presente e com a realidade já estava derrotada. Não havia mais a ilusão de que ele pudesse, em algum momento, chegar às massas. Daí o tom de censura que há no texto; esse tom, porém, é muito mais uma tentativa de entender por que o romance social, embora tratasse de dramas próximos ao leitor comum, não tenha nunca chegado a ele.

Vejamos, então, com mais detalhe o que ele nos diz. O texto inicia denunciando certa incompletude nos romances brasileiros: as personagens não trabalham. Ricos ou pobres, os personagens não dão a conhecer como se sustentam, como é sua rotina de trabalho e como isso afeta sua vida. É certo que os romances proletários demonstram os efeitos devastadores do trabalho industrial e da pobreza, mas isso é assumido, não

²⁵ O texto aparece em *Linhas tortas* como se fosse de 15 de julho de 1945, mas o escritor faz referência a ele em carta para sua esposa de 31 de março de 1937 (RAMOS, 1980).

desenvolvido. Os personagens estão sempre fora do trabalho, longe das fábricas, em casa ou na rua.

Isso é exigência de precisão descritiva e documentalismo? Graciliano Ramos certamente exige verossimilhança, mas seu caminho é outro:

Como quer que seja, vemos aqui nos livros uma pequena humanidade incompleta, humanidade que às vezes sente e pensa, mas é absolutamente desprovida de necessidades essenciais. Com certeza os nossos autores dirão que não desejam ser fotógrafos, não têm o intuito de reproduzir com fidelidade tudo o que se passa na vida. Mas então por que põem nomes de gente nas suas ideias, por que as vestem, fazem que elas andem e falem, tenham alegrias e dores? (RAMOS, 2005, p. 366).

E alerta, em outra passagem: “Está visto que não desejamos reportagens, embora certas reportagens sejam excelentes. De ordinário, entrando em romance, elas deixam de ser jornal e não chegam a constituir literatura” (RAMOS, 2005, p. 168). Qual é, então, a posição de Graciliano Ramos nesse debate? Ora, sabendo que ele nunca negou admiração por escritores preocupados mais com temas intimistas (embora critique Dostoiévski nesse artigo, nunca deixou de considerá-lo uma influência, assim como considerava também muito boa a primeira fase da obra de Anatole France, embora ela não fosse jamais chegar às massas (RAMOS, 2014), ao mesmo tempo em que não admirava os escritores socialistas da moda). É que aqui ele se está ocupando do leitor comum. Os “monstros” (termo que ele usa para se referir aos personagens de humanidade incompleta, isto é, aqueles personagens dos romances intimistas) podem ser entendidos por poucos, mas certamente serão abandonados pelo grande público, pois serão vistos como de fato são: monstros irrealis.

Essa preocupação de Graciliano Ramos tampouco é exigência de que os escritores sejam didáticos e expliquem tudo aos leitores, como já foi ressaltado na crítica que foi acima comentada, sobre *Suor*. O que ele exige é que as dores e os sofrimentos devam ser construídos dentro do romance, que estejam presentes na forma literária, e não que sejam afirmações apressadas de um escritor empolgado com marxismo ou com psicanálise. Não quer que o romance seja reafirmação da realidade, quer que ele construa, de modo orgânico, sua própria realidade, pois o termo ficção não é sinônimo de mentira:

Somos criaturas medíocres, nem deuses nem diabos. E não nos interessa, fora das obras eternas feitas por degenerados extraordinários, a representação de anomalias. Leitores comuns e perfeitamente equilibrados, buscamos na arte figuras vivas, imagens de sonho; tipos que se comportem como toda gente [...] (RAMOS, 2005, pp. 367-8).

Isso indica que Graciliano Ramos compreende o valor de uma arte intimista, não a nega. Mas também compreende o papel do intelectual em uma sociedade como a nossa, sobretudo no período em que ele viveu. Contrapondo-se ao preconceito e ao ufanismo, percebendo o papel da literatura nesse contexto alienante, entendia que lhe cabia refletir sobre as pequenas verdades de nossa vida como um todo, percebendo, pela análise da realidade social, o ponto de encontro entre as misérias internas e externas: porque não há miséria visível que não seja também uma miséria subjetiva, que não cause dor nas entranhas do espírito. Posso dizer de outra forma, mais clara: aqueles sujeitos desvalidos (sejam eles minorias políticas ou não) que aparecem nas obras do Velho Graça não são nem um detalhe nem parte de um projeto político de literatura: são o material poético, o meio que favorece aquelas reflexões inefáveis acerca da relação entre indivíduo e meio, por mais que este indivíduo pareça confortavelmente anexado à própria vida.

E é por isso mesmo que mostrar as misérias de um povo tampouco deve prescindir de profundidade analítica. Em vez de perder-se em exotismos inférteis ou em panfletagem política, o romancista deveria mostrar, naqueles sujeitos esquecidos, aquilo que nos une e nos permite traduzir a sua dor, sua humanidade. Mas não se trata de humanidade em sentido abstrato, e sim de humanidade real. Humanidade implica “universalidade”? De certa forma, sim. Mas esse termo exige uma longa discussão, que não poderei aqui realizar. Basta dizer, no entanto, que a “humanidade” é aquilo que, sem excluir as diferenças culturais (na verdade, só se dá através delas), é o resíduo da sempre incompleta relação do homem moderno com sua própria cultura: universalidade da negatividade. É humano porque múltiplo, porque permite transformar a diferença em ponte, não em muro, porque permite a tradução, porque explora a iterabilidade (DERRIDA, 2014c) da palavra, isto é, a capacidade de a palavra deslocar-se, escapar-se em sentido e em referência. Nesse sentido, não se trata de substância, e sim de *relação*. O humano se diferencia pela *relação* que estabelece com a realidade, uma vez criada a fenda entre ato e intenção²⁶.

²⁶ Nesse sentido, remeto o leitor à discussão empreendida sobre o conceito de universalidade na obra *Problemas de gênero* (2020), da filósofa Judith Butler.

Como pretendo deixar claro no próximo capítulo, em *S. Bernardo* não há a denúncia de problemas imediatos, que tenham por objetivo tão somente revelar as misérias de mulheres e homens submetidos à tirania de um coronel. Aliás, duvido muito que, se o coronelismo deixar por completo o nosso país, deixaremos de nos comover com esse romance. Acredito que a força da obra está em justamente explorar como as fraturas do desejo se escondem sob uma personalidade que se pretende dominadora. Está em demonstrar que o coronel, a despeito de seu poder, é um homem tão fraco como qualquer outro, por mais que tente consertar sua vida à revelia. Está em colocar a busca pelos bens materiais menos como uma questão econômica do que afetiva: a fazenda São Bernardo é a máquina movida pelos desejos de seu dono.

Após perder aquilo que foi um projeto falho (afinal, casou-se com um tipo de moça que não pretendia, que não lhe trouxe qualquer vantagem), perde a capacidade de lidar com as perdas que marcam a experiência humana e inicia um segundo projeto falho: organizar a sua vida por meio da escrita, uma vez que concebe a folha em branco como um vassalo. Surpreende-se, ao correr da narrativa, com a própria impossibilidade de manter a escrita nas rédeas e sofre com isso. Essa relação com a escrita e com a tentativa de ressignificação da vida, frente a si e frente aos outros, se permitem traduzir para outras realidades, sem ser necessário o fetiche pela realidade brasileira para aproveitar a narrativa. Nesse ponto, é possível aproximar *S. Bernardo* a um romance como *Moby Dick*: a despeito das claras críticas sociais à caça desenfreada de baleias, há nessa obra uma questão psicológica incontornável, que também se alinha à ironia presente na construção da narração em primeira pessoa²⁷.

Em resumo, argumento que os elementos de “denúncia social” presentes na obra, assim como acontece com os elementos de estética regional e realista, são redimensionados nos romances de Graciliano Ramos. Isso porque seu projeto literário nunca abriu mão da capacidade criativa da arte e da complexidade individual, jamais buscou tomar encarar suas obras como coisas a serviço de uma realidade, mas sim como meio de expressão original acerca do mundo. É por ser radicalmente particular, repito, que sua arte é universal.

²⁷ Isto é, apesar da ênfase que se dá a questões sociais presentes em ambas as obras (a posse de terras no Nordeste e exploração do trabalhador rural, a caça de baleias e as péssimas condições laborais dos marinheiros), existem elementos na narrativa que não permitem reduzir esses romances a simples elaborações desses problemas sociais. Em ambos os casos, é a construção discursiva e metalinguística que permite esse redimensionamento do pano de fundo político que se pode depreender da leitura.

3.5 Três faces de um mesmo problema

Como deve ter ficado claro, os conceitos de literatura regional, (neor)realista e engajada, a despeito de suas singularidades, estão baseadas em uma crença comum: a de que a obra possui referências mais ou menos diretas à realidade com que seus significantes se relacionam. O que pretendi dizer com a argumentação até agora foi que a forma de *S. Bernardo*, construída explorando a negatividade da melancolia e as sombras do sentido, convida o leitor a redimensionar a relação estabelecida em princípio entre palavra e coisa. Convida a repensar o que seria o “regional” ou “real”, já que é algo sempre a construir, sempre precário, sempre irreduzível.

Ao apresentar um sertanejo que é diferente de todos os demais, não nos convida a obra a repensar que a sua relação mesma com a realidade é, por si só, polêmica? Esse elemento residual da narrativa, que a um só tempo é muito regional e muito cosmopolita, o silêncio, denuncia a própria precariedade das identificações convencionais. Por um lado, Paulo Honório é figura que rompe com a convenção, por se demonstrar irreduzível e inesperado, quando deita sua dor na folha de papel. Por outro, esses problemas, a princípio muito específicos de um sertanejo, denunciam uma negatividade que marca a experiência subjetiva moderna, o autodesconhecimento e a surpresa do inconsciente, ou seja, são uma ponte ao mundo. Isso se dá porque, na experiência moderna, a lei da cultura, que funda os sujeitos e suas relações, não é plena, pois, como os nossos modos de agir são necessariamente múltiplos, como não existe modelo definido e fixo de ser e existir, a identidade é um *a posteriori*, é palavra fragmentada de início que tenta conter e definir o que é múltiplo e imprevisível (BUTLER, 2020).

Assim, toda consideração sobre o regionalismo em Graciliano Ramos, bem como sobre a denúncia social, precisa, conforme nossa leitura, levar em consideração os problemas de linguagem do romance. Esses problemas, que dizem respeito mesmo à capacidade de afirmar, de reduzir, de delimitar e de dizer, redimensionam o que se pode entender como “regional” e como “crítica política”. Afinal, ao sacrificar sua palavra, o escritor abre mão também da possibilidade de direcionar sua narrativa em termos afirmativos. A afirmação, que reduz e fecha o relato sob um rótulo, um pensamento e uma palavra, mata a negatividade que marca a escrita do livro e o drama pessoal dessa escrita, vivenciado por Paulo Honório. Como já argumentei, centralizar a reificação e o problema

da identidade regional/nacional é reduzir a desconfiança na linguagem que o romance pode nos trazer.

O trabalho do regional, em *S. Bernardo*, coloca à literatura uma tarefa que necessariamente se contrapõe ao discurso racional, sem deixar de ser uma forma de conhecimento. Porque “aquilo que escapa à conceituação, a literatura acolhe” (HOLANDA, 2019, 137). Possibilita flagrar as identidades, regionais e de si, como processos instáveis: daí eu considerar neste ensaio ser a melancolia elemento central para a leitura do romance. A escrita de Graciliano Ramos, ao incorporar a atividade mesmo da escrita, inscreve seu romance dentre os desconfiados demais da linguagem para afirmar categoricamente. A denúncia social no livro existe, mas é sobretudo denúncia de uma violência da língua e do pensamento: a redução dos seres à mera convenção, ao discurso pronto.

Isso coloca *S. Bernardo* em um tipo muito distinto de literatura realista²⁸, que assume sua necessária contingência e não sua essencialidade. Herder (2019), talvez o primeiro a pensar a questão da singularidade cultural de cada obra, em vez de elogiar a transmissão, na arte, de culturas fechadas em si mesmas e estáveis, transmitidas pela forma romanesca, elogia, na verdade, do efeito enriquecedor que marca o contato com outras culturas através da arte. O pensador romântico enfatizava a ponte, não o muro. Assim entendendo, enfim, a relação que o romance de Graciliano Ramos estabelece com a realidade: lugar da inteligibilidade do outro, percebendo-o como sujeito inesperado e irreduzível.

S. Bernardo, nesse sentido, faz parte de uma literatura que, nas palavras de Antonio Candido (2006), ocupa-se do homem. Há muitos sentidos para esta definição aparentemente imprecisa (que coisa será o homem?). Compreendo que o crítico faça referência uma literatura preocupada com a contemplação do homem em sua inteireza, sem reduzi-lo, sem separar seu sofrimento espiritual de seu sofrimento corporal, sem dividir os dramas entre pessoais e sociais. Em sua glória e miséria. Porque não há miséria social que não seja um vazio de sentido. É uma literatura de inesperados “bichos” no “subterrâneo”.

²⁸ Termo aqui usado em sentido mais geral, no sentido que lhe confere Auerbach (2015), de representação da realidade pela forma literária.

3.6 O inclassificável

Carpeaux (2001) classificou inclassificável a obra de Graciliano Ramos. O juízo, a princípio vago, revela não apenas que as grandes obras não se reduzem a modismos estilísticos. Revela que o escritor alagoano buscou trilhar seu próprio caminho dentro da ficção brasileira. Resolveu não ignorar as inovações trazidas pelos movimentos vanguardistas, mas também recusou largar as técnicas consagradas a grandes escritores. Não buscou uma modernidade formal e explícita. Fez o mais difícil: ressignificar a sintaxe clássica²⁹. Sutilmente. Por isso temos a sensação de que, ao lermos *S. Bernardo*, estamos diante de um romance realista. Mas logo percebemos que o realismo de Graciliano é muito fantasmático, muito pouco convincente de seu embuste. A materialidade do livro e da ficção aparecem a todo momento.

Ora, a inovação de Graciliano Ramos foi ser capaz de emular o realismo/naturalismo e suas inovações à modernidade romanesca, mas sem recair em seus erros: o cientificismo, o exagero descritivo, a objetividade chifrim. Ele conseguiu ser subjetivamente objetivo: extinguindo os adjetivos, recriava os substantivos. A sintaxe dura e mínima recusava as subordinações e as conjunções, mas também recusava o sentido já delimitado, a causa já pré-definida. Seus romances trazem uma visão de mundo, é certo. Porém essa visão nunca é unidirecional e didática. São pequenas verdades que refletem e iluminam um tempo, reluzindo as brechas do passado e do presente (por isso continuamos a lê-lo estupefatos!).

Os grandes temas do período que circundava sua poética, em 1930, foram todos trazidos à sua arte, mas com a impossibilidade de serem dissociados da forma. Aliás, é assim que o Nordeste aparece em seus escritos: formas. Formas de um modo de estar no mundo. Formas de perceber a agrura da vida. Formas de desacreditar qualquer otimismo. Dessa maneira, não seria possível ignorar que a realidade criada (se “realidade criada” não for um contrassenso) em seus romances é a prova de que o real é mais complexo do que imaginamos. E aqui a imaginação é fundamental, pois, como espero que fique claro ao final do próximo capítulo, a demonização ou crítica unilateral a um discurso social não poderia desembocar em sujeito tão complexo como Paulo Honório.

²⁹ Faço referência ao uso, por parte de Graciliano Ramos, de sintaxe sem inovações vanguardistas, composta de frases curtas e pouco coloridas de adjetivos. Mas também à própria construção da narrativa, não possuindo qualquer desvio daquilo que convencionamos acreditar parte do mundo “real”.

Mais do que isso, nosso objetivo será demonstrar os laços que unem os problemas fundados na crise da representação à escrita de Graciliano Ramos, o que permite situá-lo nesse lugar tão múltiplo e complexo (quase um não lugar) que é a modernidade. Afinal, como também argumentaremos mais adiante, o sujeito moderno é aquele que percebe a opacidade de sua linguagem e a impossibilidade de encontrar a totalidade do mundo. Isso implica dizer que ele não consegue cumprir o propósito de toda filosofia: encontrar o Bem, o ágathon. Ou seja, a sua busca por respostas é marcada pela consciência da contingência dessas mesmas respostas, porque sua palavra não é capaz de encontrar as formas ideais e verdadeiras do mundo.

Isso naturalmente afeta o romance, gênero centrado na vida cotidiana, sobretudo quando a literatura vai cada vez mais se aproximando nos momentos mais rotineiros do ser humano, na busca por tentar, nem que seja por um instante, reviver a sua grandiosidade (visto que não há outro caminho senão o próprio cotidiano), de encontrar, mesmo que ficcionalmente, a totalidade perdida da vida (LUKÁCS, 2009). É por isso que o romance não só não possui uma forma estável enquanto gênero, como tampouco possui uma forma estável quanto à temática. Tudo pode ser do romance, porque a incerteza impera. O direito de dizer tudo, na literatura, é também resultado da impossibilidade de saber *o que deve ser dito*. E conforme a representação vai sendo posta em xeque pela cada vez mais gritante interferência do símbolo em nossa percepção da realidade, o romancista (e o artista em geral) vai perdendo o gosto pela figuração, de maneira que a arte perde a perspectiva do expectador, pois este é inserido e se torna indissociável das afetações criadas no contato com a obra (ROSENFELD, 1987). Nas próximas páginas, argumentaremos como a escrita de Paulo Honório perde a perspectiva externa e torna-se uma só com a melancolia (nossa e do personagem).

4 FERIDA ABERTA: LEITURA DE *S. BERNARDO* PELA MELANCOLIA

Minha exposição da fortuna crítica e dos problemas relativos às peculiaridades estéticas do romance que aqui analiso certamente foi longa, mas também foi necessária. Como busco, aqui, realizar uma leitura distinta, o processo de análise de vários textos sobre a obra é importante para confirmar que não estou apenas repetindo o que já fora dito por outros. Além disso, é do confronto com distintas perspectivas que se torna possível complexificar a visão de um romance. Isso ajuda a perceber, ainda, elementos que acabam sendo ignorados ou supervalorizados nas análises, tendo em vista que a crítica sempre opera em certa seleção daquilo que é significativo para expor sua interpretação. Dessa forma, relembro que não reivindico exatamente originalidade, mas sim uma posição particular e diferente, que se insere no mar imenso de trabalhos que ajudam a construir conhecimento sobre *S. Bernardo*. A perspectiva que aqui adoto, psicanalítica, investiga o texto literário a partir da assunção de uma dinâmica inconsciente que permeia a escrita/estética, pondo em evidência como mecanismos psicológicos interferem na forma do romance. Ou seja, minha crítica incorpora uma teoria do ficcional (COSTA LIMA, 2002, 2014; ISER, 2013), que nos auxilia a evitar excessos interpretativos, essencialmente abusivos, na hermenêutica do texto³⁰.

O que pretendo argumentar, nas páginas seguintes, e o que justifica a discussão que até agora realizei, é que *S. Bernardo* incorpora problemas modernos da literatura ao utilizar-se da melancolia como dispositivo literário. A melancolia é o que lança suspeitas sobre seu discurso, e é o que, ao mesmo tempo em que impulsiona a escrita, expõe suas brechas: daí a autoafirmação do ficcional. É, além disso, o que inscreve a individualidade do sujeito e seus desejos na construção do livro. Portanto a melancolia é o traço formal que sintetiza a problemática do romance e anuncia sua singularidade. Antes de chegar à

³⁰ A teoria do efeito estético, que se ancora na revisão da relação entre texto e mundo, recusa tanto uma leitura fenomenológica quanto uma leitura sociologizante do texto literário. Afinal, para Iser (2013), se, por um lado, o texto só se constrói no ato da leitura, esse ato de contato com a materialidade textual se dá através do preenchimento de lacunas. De onde vêm essas lacunas? Da nossa própria constituição subjetiva, uma vez que somos sujeitos faltantes, carentes de instintos, que só se acercam ao mundo por meio do símbolo, e por isso nossa percepção da realidade está sempre passível de reformulação. Por isso, a literatura age sobre a realidade, sem ser uma representação fiel dela. Dessa forma, o trato do texto literário deve levar em consideração sua forma, seu ato de ficção (a sua construção de um “como se”, *als ob*) e sua relação metafórica com o mundo (representa algo, mas é uma coisa por si só).

melancolia, focalizarei Paulo Honório como sujeito, a fim de tentar redimensionar a visão que a crítica lhe tem legado até agora.

S. Bernardo não é a história de Paulo Honório, mas a história de Paulo Honório contando sua história. Se muito, a história de Paulo Honório é o tema do livro que ele mesmo escreve. Afinal, segundo vimos mais acima, Abel Barros Baptista (2005) demonstra que o ato da escrita não é representação da vida de Paulo Honório, e sim um corte nessa história, que se reformula na palavra. Mas a cisão é necessária. Foi por não realizar tal cisão, talvez, que Álvaro Lins (2015) considerou o romance inverossímil: segundo ele, um sujeito como o narrador-protagonista jamais poderia ter aquela sensibilidade. A despeito de uma discussão sobre a possibilidade ou não de as pessoas poderem ser sensíveis, convém notar que o livro de Paulo Honório é cheio de erros, imprecisões, desconhecimentos. Se for operada uma cisão entre o sujeito que escreve e o sujeito que vive, essa estrutura defeituosa e aparentemente inverossímil ganha outros contornos. Tratarei primeiro do amadorismo da narrativa, que o notável crítico pernambucano considerou inverossímil.

Apenas para deter-me em um único exemplo, cito um trecho do capítulo VI, em que o narrador nos diz: “Às vezes Tubarão ladrava lá fora e nós aguçávamos o ouvido” (RAMOS, 2020, p. 33). Ora, esta é a primeira vez que o animal é mencionado, e a frase nos obriga a deduzir que havia um cachorro de estimação na fazenda (pois ele “ladrava”) e que ele se chamava “Tubarão”. A frase é seca, mas precisa sê-lo, pois Paulo Honório é um homem prático e inexperiente na arte das letras, pouquíssimo versado em negócios de estilo. Não poderia imaginar, uma vez que está escrevendo o livro e tenciona publicá-lo, que o uso desse tipo de construção possa gerar problemas de compreensão ao leitor, ou mesmo que esse tipo de informação devesse seguir a praxe dos livros: antes de iniciar o relato, seria necessário realizar a descrição do lugar e mencionar os seres que compõem a casa.

Acontece algo muito diverso da coreografia padrão dos relatos escritos: nos dois capítulos iniciais, o narrador nos apresenta sua malograda tentativa de escrever o livro com a ajuda de conhecidos (capítulo I) e sua posterior resolução de realizar a empreitada utilizando-se dos (escassos) próprios meios (capítulo II). A descrição de sua pessoa e do ambiente que o cerca só se inicia no capítulo III, ainda que um pouco emperrada, sem um projeto de texto estabelecido: da infância embrumada, passa ao episódio que lhe fez ficar

três anos e alguns meses preso. A sua pretensão é contar o que for mais relevante, mas, ainda assim, ele não parece seguro de que não vá colocar elementos dispensáveis: será que realmente é de interesse revelar seu peso ou mesmo o que pensa a respeito de não ter família de sangue?

Retomando a frase acima citada do capítulo VI, é interessante perceber que o escritor ficcional parece não diferenciar muito bem aquilo que ele sabe daquilo que o leitor sabe. Como a presença e o nome do cão trata-se, para ele, de uma informação já aceita e corriqueira, jamais perderia tempo com ela. Essa frase indica, ainda, que o escritor não prestasse, talvez, muita atenção ao animal, já que sua função única e exclusiva era o cuidado com a propriedade. Outra inferência: Paulo Honório não se preocupa em explicar ao leitor sobre a estranheza do nome do animal. Sabe que é comum que as pessoas deem nomes desse tipo aos cachorros domésticos no sertão (como Baleia, de *Vidas secas*). Paulo Honório não só não pensa que seu livro sairá de Viçosa como também não é sujeito conhecedor ou preocupado com a existência de outras culturas, isto é, não sabe e não quer saber se esses nomes de animais marinhos em cachorros são coisa esquisita em outros lugares.

Note-se que, paradoxalmente, os dois capítulos iniciais de *S. Bernardo* dizem muito sobre seu narrador, e dizem coisas que se sobressaem ao controle do que Paulo Honório quer ou não contar. A sutileza é surpreendente. É claro, percebemos ao ler, que o fazendeiro não poderia contar os costumes sertanejos com detalhes; nem sua descrição poderia ser bem-feita: seria contraditório em relação à personalidade da personagem, destruiria toda a sutil criação. A frase citada anteriormente é um erro de Paulo Honório na construção das suas memórias, mas é um acerto de Graciliano Ramos. E é um acerto porque a narrativa não se separa da personalidade do personagem, mas tampouco entrega tudo sobre ele. A leitura do romance é também a busca pelas brechas e pontos cegos da escrita do fazendeiro. É o que permite ao leitor perceber aquilo que o narrador não percebeu e observar sua desorientação na (re)construção da própria vida. Eis o *páthos* do romance.

É importante observar e desconfiar da narrativa de Paulo Honório, em vez de tomar o narrado por certo. Essa narrativa é errática e imprecisa vista por si só: a precisão só está presente quando tomamos a perspectiva da criação de Graciliano Ramos. O livro de Paulo Honório começa com aqueles dois capítulos perdidos, nada diz sobre a

infância/adolescência do autor, passa por cima de várias histórias interessantes de seu período de comerciante nas brenhas de Alagoas (cuja narrativa seria bastante interessante), desencamba na posse de S. Bernardo, depois perde-se um capítulo inteiro falando-se sobre Seu Ribeiro (capítulo VII) e outro sobre Margarida (capítulo XX), para só então surgir a paquera com Madalena (que, aliás, fora mencionada no capítulo II sem qualquer explicação maior). Só ao final de tudo isso, no capítulo XXIV, que emerge o ciúme, tão central à narrativa. O suicídio é narrado no capítulo XXXI. Entre o capítulo XVII, quando há o casamento, e o capítulo XXIV, passam-se dois anos muito obscuros em matéria de narração de acontecimentos. Ao final, o leitor sabe muito pouco da vida de Paulo Honório: ele aprenderá mais sobre seu sofrimento e sua escrita confusa. A imprecisão é tanta que sequer se sabe o nome do filho do narrador! A narrativa é brutal, seca e precisa; mas às vezes também é doce, gorda e cambaleante: é justamente porque a forma do narrar constrói o retrato moral de Paulo Honório.

Quanto a essa cisão entre o livro de Paulo Honório e o livro de Graciliano Ramos, é importante retomar o problema da assinatura, trazido por Abel Barros Baptista (2005). De fato, só há acesso ao livro que lemos porque Paulo Honório decidiu publicar o livro sob pseudônimo. Nesse sentido, embora Paulo Honório “assine embaixo” de tudo o que é dito, não quer relacionar o dito com a sua assinatura. Só isso já é suficiente para refletir sobre o lugar central que a operação mesma de escrita e de construção do livro ocupam na narrativa. Mas assume-se que “Paulo Honório” é o pseudônimo criado pelo memorialista, que disfarça o nome para evitar ser chamado de potoqueiro (ou, pior, para não dar a conhecer os porões de si mesmo). O Paulo Honório verdadeiro, cujo nome é desconhecido, contempla o seu próprio duplo: o Paulo Honório que assina tudo o que foi dito. Existe, portanto, a construção de uma autoria na escrita que não corresponde diretamente à realidade, isto é, não a esgota. A escrita opera de maneira fragmentária (porque filtra o dito e o não dito) e múltipla (porque possibilita o que de outra forma jamais seria dito).

Mas essa interpretação não anula outra: o pseudônimo não seria, talvez, “Paulo Honório”, mas “Graciliano Ramos”. A afirmação parece, a princípio, absurda e mesmo ociosa. Porém o que é dito é que o livro será *publicado* com pseudônimo e não *escrito* com um. Sobre o nome dos demais personagens, que facilmente permitiriam a identificação do autor, nada é dito, muito menos sobre o nome da fazenda São Bernardo. A afirmação é,

ainda, feita no início da narrativa e não mais retomada. Terá o personagem mudado de ideia? Não se sabe. Mas nada é negado.

Cabe perguntar, então: afinal, o leitor está lendo o livro de Graciliano Ramos ou o livro de Paulo Honório? Se está lendo o livro de Graciliano Ramos, o livro de Paulo Honório, nele contido, não precisa estar acabado para a publicação. Como é livro que se lê enquanto se escreve³¹, parece mais a publicação de um livro que fora recém-escrito. O livro de Graciliano Ramos é a publicação de um original que jamais virá a público, justamente porque não foi publicado. Se o livro não será publicado, a questão do pseudônimo não precisa ser resolvida dentro desse livro ficcional. Trata-se, portanto, de um livro, em si mesmo, inverossímil, com uma lacuna fundamental. O livro publicado, em suma, não é o livro de Paulo Honório, mas o de Graciliano Ramos, e a referência ao livro de fato publicado não é outra coisa senão irônica. Observe-se que, mesmo se assumirmos que o nome “Paulo Honório” é o pseudônimo utilizado, ainda assim algo não fecha: e quanto aos demais personagens, ao município, à fazenda, cujos nomes obviamente remeteriam ao narrador? Não é necessário explicar: lemos o livro de Graciliano Ramos e essas pessoas não existem no mundo real. E, se existem pessoas com aquele nome, certamente não são as mesmas. De uma maneira ou de outra, a leitura do romance envolve a questão da assinatura e um pacto ficcional com o leitor.

Assim, a afirmativa de que o livro seria publicado em pseudônimo funcionaria como o “prefácio ao leitor”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: o estabelecimento do pacto ficcional, pela assunção da inverossimilhança do personagem. Voltando ao que estava dizendo: o recurso ao pseudônimo reforça a cisão entre o livro de Paulo Honório e o livro de Graciliano Ramos. Para o livro de Paulo Honório, “Graciliano Ramos” é o pseudônimo, que despista a responsabilidade do autor, que certamente seria tido por “potoqueiro” por aqueles que o conhecem (e o juízo crítico de Álvaro Lins confirma a predição de Paulo Honório). No livro de Graciliano Ramos, Paulo Honório é o personagem que só poderia confessar suas angústias por meio desse recurso. É o personagem que terceiriza a pena do autor, que permite certo descompromisso com a realidade, que garante seu direito de dizer tudo: é o que funda a *ficção*.

A assinatura de Paulo Honório, espécie de pseudônimo de Graciliano Ramos, é também o que permite que o próprio Graciliano Ramos escreva o que escreveu. A

³¹ À semelhança de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* (BAPTISTA, 2003).

afirmação não seria outra coisa que não a ironia sobre o próprio processo de escrita: para a narrativa se tornar verossímil, é necessário que o leitor esteja pronto para o inverossímil. Juntando minha hipótese (isto é, da existência de um livro assinado por Paulo Honório e de um livro assinado por Graciliano Ramos, sendo um pseudônimo do outro e vice-versa) à de Abel Barros Baptista (2005) (ou seja, de que Paulo Honório é de fato o pseudônimo assumido pelo autor ficcional que em verdade viveu aquelas memórias e as escreveu), que podem conviver, conclui-se que a narrativa pela ficção nos conduz a uma pletora de incertezas e imprecisões sobre o dito. Mas não é justamente a incerteza que move Paulo Honório?

A possibilidade de “Paulo Honório” ser quem possibilita o livro de Graciliano Ramos, como a de “Graciliano Ramos” ser o pseudônimo de Paulo Honório que possibilita a narrativa tal como ela é, reforça o que disse sobre a cisão entre o discurso de um e o discurso do outro. A mudança de autor, isto é, de assinatura, implica uma distinta leitura de intencionalidade. O leitor sabe que Graciliano Ramos existe e que escreveu o livro de fato, e é por isso que a afirmação de Paulo Honório deve ser tomada como *ficcional* (que é diferente, óbvio, de *mentirosa*). Mas a consequência fundamental é que as falhas de Paulo Honório escritor são possíveis acertos de Graciliano Ramos escritor.

A consequência dessa leitura é que não é lida a vida de Paulo Honório, mas sim um livro sobre a vida de Paulo Honório. O livro de Graciliano Ramos é um livro sobre o livro de Paulo Honório, de modo que, ao lermos o romance, somos expostos à construção do livro de Paulo Honório. Ou seja, não sabemos, e nunca saberemos, algo seguro sobre a vida do fazendeiro, mas ainda assim a lemos, ela nos emociona, nos parece dizer algo: o jogo da ficcionalidade, a aventura da incerteza. A incerteza sobre o relato, sua ficcionalidade incontornável, exige uma análise mais detida, já que traz consequências importantes para a concepção estética do romance. Afinal, quando a linguagem é posta sob suspeita, o sujeito passa a desconfiar de seu discurso e de si mesmo. A linguagem torna-se o cárcere de uma subjetividade, porque a incapacidade de compreender o outro e seus anseios se impõe: só conhecemos, e muito mal, nossas próprias necessidades incomunicáveis³². É impossível, então, separar o romance da vontade de escrevê-lo; é impossível separar o romance de sua tentativa de escrevê-lo.

³² Muitos trabalhos podem aqui ser citados, pois me anteciparam em muito tempo nessas reflexões. Mas faço referência principalmente a três. O livro de Lourival Holanda (1986) já demonstrava que os problemas subjetivos na obra de Graciliano Ramos refletem sobre sua própria possibilidade de existência; isto é, usa-se

Se *S. Bernardo* é a história de um livro dentro de um livro, como argumenta Abel Barros Baptista (2005), e o jogo ficcional se estabelece de modo incontornável, jogando com a necessária cisão entre realidade e escrit(ur)a³³, então toda consideração sobre a narrativa deve necessariamente colocar sob perspectiva e suspeita o discurso do narrador-personagem e, por conseguinte, o discurso assinado por Graciliano Ramos. Ou, antes, deve-se separar narrador, personagem e discurso: existe um sujeito que escreve o livro, que o publica em pseudônimo; existe um sujeito que viveu (supõe-se) essas memórias, que é o objeto da narração do sujeito que escreve o livro; e existe um livro distinto do livro de Paulo Honório, assinado por Graciliano Ramos, que permite o redimensionamento do discurso do narrador, tendo em vista que os erros desse narrador compõem o mérito do sujeito que assina o livro, já que conseguiu reproduzir de maneira tocante o surgimento da escrita do livro.

Ou seja, conforme argumentei acima, com base na hipótese de Abel Barros Baptista (2005), o livro é constituído de um jogo de assinaturas, de um livro dentro de um livro: Paulo Honório é personagem de Graciliano Ramos no livro de Graciliano Ramos (o que existe no mundo “real” e podemos comprar na livraria); mas Graciliano Ramos, no livro fictício de Paulo Honório, é o pseudônimo do fazendeiro, que permite a publicação desse livro. Somado a essa confusão de assinaturas, existe ainda outro problema a ser considerado: o fato de que o Paulo Honório que escreve não é o mesmo Paulo Honório que viveu o narrado; para escrever o livro, ele precisa fazer-se personagem de si mesmo. Essa construção em *mise en abyme* demarca uma técnica literária moderna, tendo em vista que joga com uma abertura operada pela escrita. O que Paulo Honório narrador diz não é o que o Paulo Honório personagem falou ou fez, já que se trata de um relato memorialista, em

a língua para refletir sobre as próprias impossibilidades da língua em prover todo material simbólico de que necessitamos. O mesmo pode ser visto na discussão realizada por Abel Barros Baptista (2005), quem já colocou como fundamental ao que ele chama “livro agreste” a reflexão sobre o que se quer e o que se pode representar. Pois coabita a obra uma vontade de representação que se sabe impossível. Na mesma linha vai o trabalho de Carolina Duarte Damasceno (2010), quem argumenta ser fundamental em *Angústia* compreender a própria concepção que tem o narrador-personagem Luís da Silva a respeito da escrita, afinal, a palavra e a memória não fazem parte do relato, pois são elementos indissociáveis dele. Nesse sentido, entendemos que a obra de Graciliano Ramos é marcada por profunda compreensão metalinguística.

³³ O termo *écriture*, usado na tradição francesa que se ocupou da escrita, não é senão um uso do termo comum *écriture* sob rasura, tendo em vista que não significa simplesmente “escrita”. As traduções desse termo, no Brasil, costumam variar entre “escrita” e “escritura”, e ambas as formas são justificáveis, embora prefira, como Marcos Siscar (2012), o termo *escrita*. A preferência não explica exclusão, de forma que, às vezes, utilizarei o termo *escritura* de maneira intercambiável, quando sentir que o termo se encaixe melhor (como quando fizer referência explícita às traduções dos textos derridianos e quiser demarcar a diferença operada no uso do termo pelo filósofo).

que o próprio narrador assume ter operado cortes: “É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço” (RAMOS, 2020, p. 90). Mas o que Paulo Honório narrador, personagem do livro assinado por Graciliano Ramos, assume e argumenta não é necessariamente assumido pela assinatura de Graciliano Ramos. Há, portanto, o plano discursivo das memórias de Paulo Honório, das vivências de Paulo Honório e da ficção de Graciliano Ramos.

O Paulo Honório personagem é um sujeito que fala sempre cheio de interesses, como é possível deduzir pela narrativa. O discurso do Paulo Honório personagem é frequentemente revelado de modo interessado, pois o que ele diz e pensa é relatado e avaliado pelo Paulo Honório narrador. Dessa forma, o discurso interessado do Paulo Honório personagem é narrado pelo discurso também interessado do Paulo Honório narrador. Esse recurso denuncia a própria construção interessada do livro assinado por Graciliano Ramos: não esperem a verdade, pois o livro se apresenta como discurso verossímil apenas através das “parcelas”. Nesse sentido, o que Paulo Honório narra e faz não é necessariamente a leitura que se deve ter do livro assinado por Graciliano Ramos, de modo que existe a possibilidade de a escrita haver traído Paulo Honório narrador. Ou seja, o livro assinado por Graciliano Ramos, objeto de nossa análise, emerge pela assunção do jogo da ficcionalidade, que a um só tempo demanda e afasta o relato de Paulo Honório narrador: por um lado, deve-se ter muita atenção no que é relatado; por outro, deve-se pôr sob suspeita e pensar os redimensionamentos que o relato de Paulo Honório narrador sofre ao ser considerado como parte do livro assinado por Graciliano Ramos.

Esse horizonte de leitura, aberto por Abel Barros Baptista (2005), e que agora explorarei, por si só exige que seja reanalisada a relação que o romance estabelece com o mundo. Porque o jogo de assinaturas é fundamental, de modo que o mundo não pode emergir senão pela meditação atenta do próprio jogo instaurado pela escrita. Isso não implica uma arte autorreferencial, pois concordo com Luiz Costa Lima (2018) quanto à visão de que toda arte age sobre o real. É preciso, porém, cautela quanto ao termo “real”. Se se entende o “real” não como realidade empírica e externa à linguagem, mas sim como construção simbólica, construída e situada historicamente, a possibilidade de construções simbólicas, como a literatura, serem também formas de conhecimento se apresenta (RORTY, 2009). Além disso, retomando o raciocínio de Luiz Costa Lima, uma arte que fala da própria arte já está falando do mundo, pois a arte é e faz parte, a um só tempo, do

mundo. Isto porque as representações artísticas necessariamente estão ligadas a uma forma de estar com e na linguagem, que anuncia uma forma de subjetivação. O mundo é também a tessitura do nosso (vir a) ser.

Tornando ao romance, espero ter conseguido deixar claro como o narrador-personagem de *S. Bernardo* recebeu leituras simplificadoras. Poucos personagens da literatura brasileira são mais odiados que Paulo Honório. Contra ele, os críticos tendem a agir com certa beligerância, no afã de condenar esse cruel projeto de burguês mameluco. É homem egoísta, bruto, cruel. Burguês ao extremo. As boas ações que pratica, desinteressadas ações aliás, são sequer mencionadas. Quem as menciona é Rui Mourão (2003), mas apenas para afirmar que são elas também egoístas. Desejo fazer o papel de advogado do diabo? Não, apenas trazer alguns elementos esquecidos na narrativa que parecem tornar o personagem mais complexo do que a crítica faz crer.

Começamos logo ao terceiro capítulo. Paulo Honório se apaixona por Germana, que o trai com João Fagundes. O traído, em atitude completamente impulsiva (mas esperada para um sertanejo) esfaqueia o rival, dá umas surras na adúltera e pega uma pena de três anos. Depois disso, começa sua vida de comerciante. Quando consegue certo capital, já no capítulo IV, volta não para uma terra que lhe propicie mais vantagens econômicas, mas sim para sua terra natal, em busca de certa estabilidade. O que ele tinha a ganhar em Viçosa? Por que não buscou uma cidade com melhores oportunidades? Afinal, ele não volta para lá a fim de tomar as terras do antigo patrão, pois Paulo Honório só descobre que Padilha é “pexote” depois, quando observa o herdeiro de São Bernardo jogar. Até agora, não houve escolhas racionais e planejadas por parte do futuro terratenente. Houve, claro, alguns cálculos que facilitaram a conquista da fazenda. Mas o logro foi uma mistura de sorte e competência. Quem diz isso é o próprio personagem: “Fui feliz nas primeiras tentativas e obriguei a fortuna a ser-me favorável nas seguintes” (RAMOS, 2020, p. 49). Afinal, o êxito na aquisição e reconstrução da propriedade rural abandonada foi muito maior do que ele poderia esperar: “mercê de Deus” (RAMOS, 2020, p. 48).

Convém lembrar, também, que a fazenda São Bernardo não é nenhum grande negócio: apesar de a terra ser boa, muito trabalho foi necessário para reestabelecer os setores de produção, sem falar dos vizinhos perigosos; tanto que, ao fechar negócio, “sujeitos prudentes juraram que [...] estava doido” (RAMOS, 2020, p. 23). Depois de estabelecido, Paulo Honório mata Mendonça, mas é interessante observar como essa

decisão não se dá automaticamente; a ideia vai surgindo e o fazendeiro como que tenta esquecê-la. Quando Casimiro Lopes insinua a necessidade de mandar matar o ganancioso vizinho, o narrador-personagem hesita:

Apanhei o pensamento que lhe escorregava pelos cabelos emaranhados, pela testa estreita, pelas maçãs enormes e pelos beijos grossos. Talvez ele tivesse razão. Era preciso mexer-me com prudência, evitar as moitas, ter cuidado com os caminhos. E aquela casa esburacada, de paredes caídas... (RAMOS, 2020, p. 31).

No capítulo seguinte, Mendonça é morto, mas passos já começavam a ser ouvidos à noite, nos arredores de São Bernardo. O fazendeiro e seu capanga, Casimiro, já não dormiam bem, viviam de olho nas sutis investidas de um matuto da fazenda Bom-sucesso. Paulo Honório não ataca senão quando está encurralado. No capítulo VII, ele contrata seu Ribeiro sem qualquer necessidade estrita. Talvez o tenha feito apenas por simpatia (o capítulo dedicado a contar a história do antigo patriarca reforça essa interpretação). No capítulo VI, Paulo Honório sente falta de sua mãe de criação, Margarida. Não deveria: velha inútil, quase centenária, só lhe traria gastos. Mas sente falta, e inclusive gasta dinheiro para procurá-la.

No capítulo IX, encontram a antiga doceira e o fazendeiro não esconde sua genuína alegria com a notícia. Rui Mourão (2003), apoiado na escolha lexical de Paulo Honório para se referir ao traslado da idosa, diz haver aí um sentimento genuinamente egoísta: “é conveniente que a mulher seja remetida com cuidado, para não se estragar na viagem” (RAMOS, 2020, p. 57). Já discuti o problema dessa afirmação. Causa estranheza que o crítico não tenha percebido como Paulo Honório é pouco afeito a demonstrar sentimentalismos em público. O melhor exemplo disso é quando diz à tia de Madalena que eles irão se casar e usa o termo “embirar”.

No próximo capítulo, Paulo Honório protagoniza, junto à velha Margarida, uma bela cena entre parentes muito próximos, quando vai vê-la pela segunda vez. Não é sem pena e carinho que o fazendeiro se dirige à mãe de criação, quase centenária, meio cega, a culpar-se por pecados não cometidos, em infantil fragilidade. Ao final do diálogo, quando a velha lhe pede um novo tacho, diz o narrador:

Lembrei-me do tacho velho, que era o centro da pequenina casa onde vivíamos. Mexi-me em redor dele vários anos, lavei-o, tirei-lhe com areia e cinza as manchas de azinhavre – e dele recebi sustento. Margarida utilizou-o durante

quase toda a vida. Ou foi ele que a utilizou. Agora, decrepita, não podia ser doceira, e aquele traste se tornava inteiramente desnecessário (RAMOS, 2020, p. 66).

E em seguida concorda em comprar o tacho. Será realmente possível dizer que Paulo Honório não é capaz de ter qualquer sentimento altruísta e que ele é de fato um bicho? No capítulo IX, Paulo Honório assume pessoalmente a proteção das filhas do Mendonça, que ficaram desamparadas após a morte do pai. Pena, culpa? Não é possível saber: o ser humano brutal poderia tê-las ignorado, afinal, nada ganha com essa proteção. Já havia expandido a cerca para além dos limites da época de Salustiano Padilha. Pode-se dizer que ele mantém as filhas de Mendonça apenas para que os vizinhos tomem conta da fazenda e atrapalhem seu poderio. Ora, como poderia protegê-las se não fosse capaz já de conter quaisquer ameaças? A justificativa que o narrador dá parece legítima: sentiu pena das moças, que nada tinham que ver com as maldades do pai. Tanto que, além de proteção, manda algum empregado cuidar da plantação de algodão das herdeiras, que estava absolutamente esquecida.

Outro caso de ação não planejada me vem à mente: como já dito no trecho dedicado à crítica de Abel Barros Baptista (2005), no capítulo XII, a escolha entre Madalena e Marcela se dá de maneira imediata, sem cálculos: “[d]e repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos” (RAMOS, 2020, p. 78). E, do capítulo XIII ao XVII, encena-se a completa desvantagem que é o casamento com Madalena. Trata-se de uma simples professora de interior, sem posses, difícil de dominar e enganar (por não ser qualquer pessoa sem instrução), sem nenhuma boa relação social que não uma tia para lá de inútil, na visão do pragmático fazendeiro. Mas casa-se: por amor. Duplo desvio, pois não se ocupa mais do projeto inicial, que era ter um herdeiro, e porque casa às pressas, desesperado, sem cálculo. Para piorar, foi obrigado a perder tempo e energia tentando convencer Madalena a aceitar que casar-se com ele lhe seria vantajoso. Vários foram os dias gastos indo à casa da professora até conseguir sua anuência pouco empolgada. A mulher sequer lhe tinha amor.

No capítulo XIV, Paulo Honório, ao saber que Costa Brito falou mal dele nos jornais da capital, resolve, mesmo sabendo dos riscos, pegar um trem apenas para aplicar-lhe uma surra. Por causa dessa confusão, quase vai preso e precisa gastar uma boa quantia

com advogados para se safar da jaula. Essa é uma atitude impulsiva: como o foi o ataque a João Fagundes. Quando fere o rival (nem sabemos se ele morre ou não) e vai preso, ele ainda não era outra coisa que não um sertanejo comum. Existe, então, uma continuidade entre o Paulo Honório não proprietário e o Paulo Honório proprietário. Ou seja, a personalidade impulsiva não foi resultado de sua profissão.

O que pretendo ao expor as ações descompromissadas de Paulo Honório? Não desejo fazer um panegírico e dizer que se trata de uma personagem sem qualquer sentimento egoísta. Quero, tão somente, demonstrar que há certa generalização apressada em relação ao personagem, sobretudo quando enquadrarm-no na categoria de burguês. Ora, Paulo Honório não é um personagem monolítico, é, sim, um ser complexo como qualquer outro. Não se trata de um personagem que possui desejos e ações planos e previsíveis, retilíneos, como seria o caso de um Pai Grandet. O protagonista é movido por projetos, impulsos e falhas, e não apenas por projetos frios e racionais. Além disso, fala-se muito de como a propriedade molda sua personalidade. Mas existe, como disse acima, uma equivalência entre o Paulo Honório antes e depois da propriedade: a impulsividade, a brabeza incontrolável, a violência e mesmo o ciúme. O sentimento de propriedade molda o indivíduo ou emerge de maneira particular por causa desse indivíduo e suas inclinações?

Convém lembrar, ainda, que o pragmatismo de Paulo Honório não é necessariamente fruto de sua inclinação ao egoísmo e à reificação das ligações afetivas. Em relação às suas ações na fazenda, sobretudo no que concerne aos empregados, só parecem chocar-se o leitor, Madalena e Dona Glória; em suma, aqueles que vêm da vida urbana. Os próprios empregados não parecem esperar outro tratamento que não aquele, assim como o próprio Paulo Honório, que foi ele mesmo trabalhador de oito na fazenda. Não parece agir por cálculo ou por desejo de propriedade, mas por cultura. O que reforça nosso argumento é o que diz Margarida sobre os luxos que Madalena lhe regala: “Um despotismo de luxo: lençóis, sapatos, tanta roupa! Para que isso?” (RAMOS, 2020, p. 148).

O pragmatismo de Paulo Honório não é irrestrito, pois em vários momentos ele falta: “[c]omprei móveis e diversos objetos que ainda hoje não utilizo, porque não sei para que servem” (RAMOS, 2020, p. 48). Em muitas páginas, o sujeito retilíneo e funcionalista aos extremos se mostra em verdade caprichoso:

Devagarinho, foram clareando as lâmpadas da iluminação elétrica. Luzes também nas casas dos moradores. Se aqueles desgraçados que se apertavam lá

embaixo, ao pé das cercas de Bom-sucesso, tinham nunca pensado em alumiar-se com eletricidade! Luz até meia-noite. Conforto! E eu pretendia instalar telefones (RAMOS, 2020, p. 56).

Ademais, sua relação com os empregados não é extrema, mas antes esperada, tendo em vista seu contexto cultural. Não se pode esquecer que o narrador tem lá seus motivos para agir como agia com os empregados: conhece seus exageros, seu despreço pelo trabalho e sua raiva em relação ao patrão. No capítulo XXII, revela como a experiência de empregado em São Bernardo foi importante para a visão que tem dos moradores da fazenda: “Fui trabalhador alugado e sei que de ordinário a gente miúda emprega as horas de folga depreciando os que são mais graúdos” (RAMOS, 2020, p. 137).

Como venho tentando demonstrar, a visão hegemônica a respeito de *S. Bernardo*, que centraliza a reificação como elemento central da narrativa (bem como o suposto arrependimento do fazendeiro pelos atos praticados) acaba por realizar algumas generalizações que empobrecem a construção do personagem-narrador. É certo que sua visão é, muita vez, brutal. E que certamente essa brutalidade não era o único caminho: Madalena demonstrará, mais adiante, que uma vida de privações pode levar, na verdade, à empatia pelos pobres. Ocorre que, mais do que pragmático e agressivo, Paulo Honório possui uma mundividência bastante pessimista. Esse modo de encarar o mundo por parte do narrador é responsável por várias tiradas cujo cinismo nos lembra Brás Cubas. Mas não é qualquer pessimismo: é um pessimismo quase niilista, fruto da análise do mundo ao seu redor e da resolução de jogar conforme as suas regras miseráveis; por isso há passagens que revelam, para além do pessimismo, profunda resignação diante da realidade. Vejamos algumas:

“invadi a terra do Fidélis, paralítico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do dr. Magalhães, juiz” (RAMOS, 2020, p. 49).

“Costa Brito também publicou uma nota na *Gazeta*, elogiando-me e elogiando o chefe político local. Em consequência, mordeu-me cem mil-réis” (RAMOS, 2020, p. 49).

“- Padres! Exclamou Luís Padilha com desprezo. Era ateu e transformista. Depois que eu o havia desembaraçado da fazenda, manifestava ideias sanguinárias e pregava, cochichando, o extermínio dos burgueses” (RAMOS, 2020, p. 61).

Não posso deixar de citar também a passagem do capítulo XII, em que Paulo Honório e seu advogado, João Nogueira, visitam o dr. Magalhães, em busca do favorecimento do magistrado para deixar Pereira (o sujeito que emprestou dinheiro a Paulo Honório no início da narrativa e que quase o sangrou) na tanga:

- Quando julgo, anunciava o dr. Magalhães, abstraio-me, afasto os sentimentos. [...] João Nogueira tocou-lhe o ombro e cochichou. Compreendi que se tratava do negócio do Pereira. Levante-me, arredei-me, para não prejudicar a integridade do juiz [...] (RAMOS, 2020, p. 77).

É, aliás, sintomático como essas passagens cômicas são completamente ignoradas por parte da crítica. É como se *S. Bernardo* fosse um livro grave e sério. E não é, muito pelo contrário. Acreditamos que isso não se dê por outra coisa que não a ênfase dada ao conflito conjugal com Madalena e às relações econômicas de poder. Essa centralização monotemática acaba por retirar do livro muito do que ele tem de criação, imaginação e complexidade.

Essa complexidade perdida diz respeito também à maneira como se encara as ganas de posse que possui Paulo Honório. Parece-me que, mais do que um sentimento de propriedade que molda um indivíduo, existe um indivíduo que particulariza um desejo de posse. Se Paulo Honório não é monolítico, mas defende que o seja em sua narrativa, isso tem consequências para a leitura do relato. Isto é, em vez de acreditar que a posse da fazenda São Bernardo crie o proprietário Paulo Honório e sua maciça personalidade capitalista, defendo que é antes a posse de São Bernardo parte dos anseios advindos de um sujeito Paulo Honório, com uma história de vida e demandas particulares. Isso porque o sentimento de propriedade, como venho tentando demonstrar, não encerra a sua personalidade, que é ela mesma contraditória e aberta.

É possível assumir, portanto, que o sujeito que participa do livro e que narra sua história não pode ser visto de forma monolítica, em um anseio de condenar cabalmente a odiada figura do burguês. Paulo Honório não cheira a convenção. Mas não me refiro à convenção da vida, que sempre nos surpreende. Refiro-me à convenção romanesca. *S. Bernardo* é romance sem bem e mal: romance que sofre o silêncio de Deus. Em vez de maniqueísmos, apresenta um sujeito fragmentado, complexo e marcado por um profundo direito à incoerência (MAZZONI, 2011), por um desconcertante autodesconhecimento. É

por autodesconhecer-se que Paulo Honório não consegue sequer formular uma coesão em seus atos:

Ninguém imaginará que, topando os obstáculos mencionados, eu haja procedido invariavelmente com segurança e percorrido, sem me deter, caminhos certos. Não senhor. Não procedi nem percorri. Tive abatimentos, desejo de recuar; contornei dificuldades: muitas curvas. Acham que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro (RAMOS, 2020, p. 48)

Essa passagem é muito importante porque sintetiza a construção de nosso argumento. O Paulo Honório destemido e inabalável, que aparece sobretudo nas primeiras linhas, não pode ser separado de certa pretensão discursiva de um sujeito que, como discutirei adiante, está marcado por certo desafeto em relação à própria imagem. Por um lado, a figura do fazendeiro temido e imparável é desejável como lembrança agradável (que é mais uma construção que uma reprodução) para um fazendeiro agora frágil e estagnado; por outro, essa mesma característica de personalidade é o que será, no futuro, a causa que o personagem encontra para seu insucesso na vida. Paulo Honório corta muita coisa do seu relato, mas não o fez sem ter alertado o seu possível leitor. Alguns cortes, algumas ênfases e algumas de suas tiradas criam o efeito, por vezes, de uma figura muito menos complexa e muito mais mecânica.

É interessante notar, ainda, como apenas o trecho desse parágrafo que supostamente demarca uma ausência de caráter do personagem é famoso e referenciado pela crítica, enquanto o trecho anterior, justamente marca de sua complexidade, caiu em esquecimento. Pondo sob suspeita o discurso de Paulo Honório, constatando que há uma cisão entre o feito e o narrado, o romance ganha em introspecção. Quando a personagem diz que certas boas ações deram prejuízo, enquanto algumas ações ruins deram lucro, demarca precisamente o problema da falta de direcionamento (e sua busca) que está presente em seu discurso desde quando inicia a narrativa de sua vida. Trata-se, por isso, de algo que surge apenas no plano discursivo, quando simboliza o vivido, e não de algo imediato de sua experiência.

A despeito da conveniência em retratar um fazendeiro como figura tão somente brutal e maciça, solução fácil, Graciliano Ramos insere sua personagem nos dramas que

marcam os sujeitos na modernidade, isto é, em uma subjetividade profundamente marcada pelo terror do inconsciente³⁴. Eis a força do romance: é por Paulo Honório pretender ser um sujeito brutal, dinâmico e açambarcador que a fratura em seu Eu é mais profunda. E por que ele se pretende, por vezes, pintar pior do que é? Precisamente pelas marcas de melancolia e culpabilidade, que serão consideradas mais tarde. O importante é apenas que o leitor não seja engabelado por esse discurso.

Essa necessária desconfiança do discurso de Paulo Honório é indissociável a tudo que discuti até agora, pois ela pressupõe: 1) que o narrador-personagem possui uma instância sub-reptícia e incontrolável, fundamento de seu autodesconhecimento; 2) que essa instância incontrolável da linguagem marca o relato, sendo sua parte escrevível (BARTHES, 2015³⁵), reveladora de um *páthos* (que o leitor reconstrói ou não) a despeito da construção sintática frequentemente clássica (RANCIÈRE, 2009a³⁶); 3) que o incontrolável do discurso marca a construção da memória, uma vez que os sujeitos são sempre inautênticas construções narrativas cujo fio original é perdido (DERRIDA, 2014a); 4) que essa tensão não é parte de algum “conteúdo” a ser explicitado no romance, ou mesmo alguma temática, mas sim seu fundamento formal (BENJAMIN, 1987; ADORNO, 2003³⁷); 5) e, por último, que tais características são marcas de um mundo guiado por um deus silente, o da modernidade, o qual possui como gênero por excelência o gênero informe do romance (LUKÁCS, 2009³⁸). É claro que essa divisão é feita meramente para

³⁴ A problemática entre o sujeito moderno e o problema do inconsciente é desenvolvida de maneira magistral por Lionel Trilling (2014). Basta, aqui, dizer que o inconsciente freudiano é o rompimento entre o que desejamos fazer, o que devemos fazer e o que efetivamente fazemos. Ou seja, o sujeito vive em tensão, autodesconhecimento e contradição.

³⁵ Para conhecer a diferença proposta por Barthes (2015), veja seu *S/Z*, em que ele classifica de clássicos aqueles textos que, como os realistas, querem passar a impressão de que são completos, de que não precisam ser interpretados. O texto escrevível é aquele que demonstra em si mesmo a necessidade de ser construído pelo ato de leitura, que nega a si mesmo seu estatuto de realidade. O texto de Graciliano, conforme as duas coisas, não se insere nessa dicotomia.

³⁶ A arte possui uma dimensão de afeto, que mexe com nosso inconsciente a despeito de sabermos o motivo. Seu efeito não pode nunca ser plenamente traduzido em forma de enunciado. É nesse sentido que a arte moderna, segundo Rancière (2009a), incorpora o problema do inconsciente freudiano na sua produção e recepção. Pois sua forma não se esgota na superfície sensível. Ou melhor, a superfície sensível deixa de ser uma superfície plenamente cognoscível.

³⁷ Os dois autores merecem ser aqui referenciados porque relacionam à literatura a sua necessidade de representar, que é aliada à impossibilidade mesma de fazê-lo, em razão da linguagem, que já se percebe como precária. Por isso surge uma crise do narrador, que é uma crise representativa e discursiva, antes de tudo.

³⁸ Como as palavras não são transparentes, é natural que não se encontre mais as formas ideais: de vida, de palavra, de gênero. O problema da linguagem é indissociável ao drama do sujeito moderno, que está sempre em busca de procurar a totalidade perdida da vida.

fins didáticos e explicativos, pois todos esses pressupostos são indissociáveis. Convém, porém, deixar a relação entre eles e o romance mais clara.

De início, gostaria de a um só tempo me aproximar e me afastar de Abel Barros Baptista (2005). Isso porque, como já disse, devo a ele a observação da importância que tem o fato de o livro de Paulo Honório ser uma escrita em construção, que se vai formando conforme a leitura avança, e não um relato acabado. Assim, o narrador pausa, volta, avança, enxerta e reformula a todo tempo: ou seja, a metalinguagem é elemento formal basilar, pois contribui para o redimensionamento do que é dito. Mas é por seguir essa percepção que devo me afastar em relação a sua discordância com a leitura de Antonio Candido (2006a), pois o relato de Paulo Honório pode conter mais de um gênero e/ou recurso narrativo, inclusive a forma confessional. Para o crítico português, não podemos chamar *S. Bernardo* de livro confessional, afinal, o início da construção do livro opera uma ruptura com a vida de Paulo Honório. Entendo a crítica à leitura de Antonio Candido, mas creio também que é preciso entendê-la de modo menos restrito, pois o crítico certamente não desconsidera que o relato aconteça de modo cristalino. Afinal, como ele afirma em seu ensaio, as memórias do terratenente são uma busca por conferir sentido a seu passado. Por ser uma busca, não pode ser uma confissão literal.

Entendo o termo usado por Antonio Candido como algo mais próximo às *Confissões* de Santo Agostinho, no sentido de exposição algo culpada dos lugares mais recônditos do espírito. Parece-me que o crítico quer formalizar essa atitude de autodesnudamento radical que marca certas passagens do livro, incluindo aquelas em que Paulo Honório parece não ter consciência do que está dizendo. O romance se inicia com um relato sobre a malograda tentativa de escrever um livro pela divisão do trabalho. Em seguida, passa a narrar os aspectos da vida de Paulo Honório que ele considera mais importantes e desejáveis para a sua imagem; esta é uma fase bastante engraçada e dinâmica, os fatos se sucedem rapidamente, e as famosas “tiradas” cínicas do narrador se concentram aí. Essa “fase” vai do capítulo III ao XVIII. Mas mesmo esse relato é interrompido por outros tipos de discurso, como o capítulo VII, que narra a vida de Seu Ribeiro e o encontro com Margarida. Há, ainda, nos capítulos seguintes, pausas para reflexões a respeito da sorte, das mulheres, dos moradores da fazenda. Nesses momentos, o romance parece ser escrito por um Sêneca sem metafísica.

E chega o capítulo XIX, em que o relato confessional toma conta. É quando o relato se torna mais lento, mais cuidadoso com os acontecimentos importantes. O tempo passa de modo mais vagaroso, como bem percebeu João Luiz Lafetá (1994). Mas não é o surgimento de Madalena ou o casamento que parece operar essa mudança, e sim o reconhecimento, ainda que latente, dos atos que levaram ao suicídio da esposa. Ele diz:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste (RAMOS, 2020, p. 121).

Deve-se perceber que o terceiro período não possui relação lógica evidente com os dois primeiros. Que culpa é essa? De onde vem? A relação entre o fato (a princípio positivo) de Madalena ser boa em demasia e a mencionada culpa está ligada por um fio enigmático e silencioso. Esse sentido deve ser construído não pelo que é visível, mas pelo que é invisível na narrativa. Esse pequeno parágrafo é metonímia do drama que se desenrola até o capítulo final: a perda de Madalena. Não parece ser à toa que o livro possui 36 capítulos e esse é o primeiro da “segunda parte”. É como se, nesse momento, o romance fosse dividido ao meio, como se alguma ruptura radical fosse operada. A falta da mulher é explicitamente afirmada, a solidão se faz mais intensa, e a angústia diante da impossibilidade de comunicar os fantasmas do passado se revela ainda mais pungente:

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão (RAMOS, 2020, p. 122).

Essa passagem é muito instrutiva, no sentido de demonstrar que o casamento de Paulo Honório não parece ter sido a tristeza relatada nas páginas seguintes. A despeito das brigas, que são feridas profundas nas memórias do fazendeiro, parece ter havido momentos de paz e harmonia, em que, a despeito das diferenças, o casal se entendia. Havia uma conversa e uma simpatia, como havia desde antes do casamento, quando Madalena era

cortejada. Mas o que se mantém é certa ânsia que possui o marido em compreender o que é dito pela esposa. É esse silêncio enigmático que o angustia e que invoca a culpa em seu espírito. Sente-se culpado por uma perda cuja causa lhe parece trágica e inexplicável. Recorrer à vida agreste dar uma resposta vaga e imutável ao problema, que segue sem resposta: por que as coisas aconteceram como aconteceram? As respostas, só temporariamente satisfatórias, vão sendo intercaladas por dúvidas e incertezas. Caso contrário, não seria necessário continuar a escrita do livro.

A contemplação desse prendimento quase masoquista à tentativa de comunicar o relato é marca desse desejo de confissão. Paulo Honório sofre, força a palavra a sair, assume coisas que não gostaria. relembra as suas brutalidades praticadas contra a pobre esposa, mas continua, mesmo sendo a pena um objeto pesado, pois, havendo-se tornado mais presente a ausência da mulher durante o relato do livro, ele precisa dar uma forma para esse descompasso. Descompasso e desconcerto: porque o sentido da vida é o sentido do texto, e nenhum dos dois está dado para o narrador. A escrita se opõe à vida porque a recria, mas está intimamente inscrita na história do fazendeiro. Para resolver a vida, é preciso resolver a escrita: eis o malogro principal.

A escrita, prisão em liberdade, é marcada pelo desacerto entre o homem e o mundo. Pelo vínculo brutal entre sujeito e terra; o homem se vê preso à terra, pois não há outra coisa na vida, mas essa mesma terra não provê tudo de que o homem precisa. Pecado original retomado: o castigo de Adão foi o de precisar buscar os próprios meios de existência. Aqui, Paulo Honório até está de acordo com o contrato, porque é lá uma diversão para ele o semear da terra. Mas lhe é impossível colher o alimento simbólico, e sua alma se perde. A terra agreste só dá frutos também agrestes, e eles não lhes são úteis para a totalidade da vida, que não é de único clima. Não conhece a si mesmo nem àqueles que o rodeiam. Mas por desconhecer a si e a Madalena, surge o trágico em sua vida.

Por isso tenho reafirmado que é preciso repensar a relação de Paulo Honório com as suas posses e com as pessoas. É, ainda, importante repensar a relação que o livro estabelece com a realidade. Assim como na análise que Marshal Berman (2007) realiza do *Fausto*, enfatizo, aqui, que a economia capitalista está profundamente relacionada a uma nova forma de subjetivação. Não se trata de afirmar a existência de uma subjetividade anterior e independente da economia capitalista, pois esse tipo de falsa distinção nunca foi uma prioridade. Freud (2020) ensinou há um bom tempo que a cultura vincula os

indivíduos, e que a sociedade não é um amontoado de sujeitos autônomos. Em razão disso, a psicanálise (e é por isso que ela é nosso ponto de partida para a leitura do romance) compreende como os elementos da economia capitalista participam de maneira indissociável da economia de nossos desejos. A diferença, neste caso, é reconhecer que a cultura, fundada na perda, isto é, na carência fundamental do ser humano, também instaura sua subversão. Existe, no vínculo entre homem e cultura, sempre um resíduo.

Esse resíduo consiste nas múltiplas formas, sempre contingentes, de tradução de nosso desejo. A lei da cultura, portanto, não pode funcionar de maneira uniforme e estanque, a não ser que se entenda o sujeito como substância estável. Nesse sentido, acredito que o sujeito Paulo Honório se constrói de maneira incessante, de modo que não é possível centralizar de maneira absoluta sua personalidade e seus anseios no tipo social burguês. Até porque isso seria desconsiderar as especificidades do personagem, que passariam a meros detalhes na construção de um objeto referencial de crítica. É, por isso, que assinalo o caráter múltiplo da personagem que se cria na narrativa. É esse mesmo caráter complexo que permite pensar o tipo de ciúme que dirige a Madalena, sua forma de relacionar-se com ela e outros personagens, sua forma de possuir o que possui e as palavras que dão forma a um luto interminável. Nas seções seguintes, desenvolverei essas brechas em uma subjetividade que a crítica se costuma ler de modo maciço e fechado.

Assim, um romance, como o que ora analiso neste trabalho, que traga para a sua forma um problema de representação, utilizando-se mesmo da impossibilidade de representar como o cerne do livro (daí a suposta inverossimilhança do narrador e o jogo de assinaturas, de que já falei acima, que não é senão uma ironia acerca do contrato ficcional, e as latentes distinções entre o vivido e o narrado no relato), não pode ser concebido como tendo um sujeito tão previsível, linear e plenamente conhecedor de seus desejos. Estas duas passagens do capítulo XIX são um incontornável exemplo do fabuloso engenho da criação graciliana de personagens:

A voz de Madalena continua a acariciar-me. Que diz ela? Que mande algum dinheiro a mestre Caetano. Isto me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo. Loucura estar uma pessoa ao mesmo tempo zangada e tranquila. Mas estou assim. Irritado contra quem? Contra mestre Caetano. Não obstante ele ter morrido, acho bom que vá trabalhar. Mandrião! [...] Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia

na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo (RAMOS, 2020, p. 123).

Drummond (2012) disse, em seu poema *Memória*, que as coisas tangíveis se tornam inalcançáveis diante do perdido; pois as coisas findas têm o inebriante sabor da saudade, são muito mais do que lindas. Na citação acima, desenvolve-se a morte em vida de Paulo Honório: o seu presente é a busca por um regresso impossível. Seu relato é fantasmático e não um registro exato. O próprio narrador tem ciência disso, quando diz que sabe que pode pôr detalhes a mais ou a menos.

Portanto, assumir que o único problema da vida de Paulo Honório foi a insubmissão de Madalena e seu posterior suicídio é não observar como o completo desentendimento dos próprios desejos e deveres marca o drama da escrita das memórias do narrador-personagem. Dessa maneira, a melancolia, que surge de uma perda pela qual se sofre desconhecendo, afeta o relato profundamente, causando a cisão entre o Paulo Honório escritor e o Paulo Honório proprietário. O que contribui para a emergência desse sentimento de descompasso em relação ao mundo, por parte do viúvo, é o que também indica que a esposa não lhe era mera propriedade.

A emergência do ciúme na narrativa, por isso, merece consideração mais detida. Em geral, o surgimento desse sentimento é tratado como óbvia consequência de um sentimento de propriedade. Acredito, porém, que uma análise mais atenciosa revela outras nuances, tal como se pode observar no trabalho de Abel Barros Baptista (2005), que demonstra a alternância entre a cólera e o ciúme na própria narrativa como indício de uma cisão entre o Paulo Honório marido e o Paulo Honório proprietário.

O romance possui 36 capítulos ao todo, e o ciúme só surge, de fato, no capítulo XXIV³⁹, após uma frase maldosa de José Padilha sobre Madalena, dirigida a seu marido. O ciúme se mantém na narrativa até o capítulo XXXI, quando há o suicídio da professora. Esse sentimento normalmente fica em segundo plano, tanto pelo pequeno espaço que ocupa na narrativa quanto pelo fato de ser diretamente associado ao sentimento de propriedade, que se vai desenrolando desde o primeiro capítulo. Mas o ciúme parece surgir antes disso, de maneira bastante sutil.

³⁹ Isto é, o ciúme em relação a Madalena. Já no capítulo III Paulo Honório fere um rival por ciúmes, como lembrarei a seguir.

Se estou assumindo que o ciúmes não é resultado dos desejos de um proprietário de terras brutal e egoísta, assumo que ele é decorrência de um sentimento legítimo de amor (embora não precise ser um amor legítimo⁴⁰, nem romântico). A despeito de todos os seus projetos econômicos grandiosos ainda por serem feitos, Paulo Honório se apaixona. E contrai um casamento muito pouco vantajoso, com uma simples professora que lhe não trará quaisquer vantagens econômicas: ao contrário, vem de brinde a necessidade de sustentar a sua tia maçante. É muito importante acompanhar o momento em que Paulo Honório visita o juiz Magalhães, a fim de tentar o matrimônio com sua filha, e lá encontra Madalena pela primeira vez: “De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos” (RAMOS, 2020, p. 78).

Em minha interpretação, acompanho Antonio Candido (2006a), quem também enfatiza que o proprietário efetivamente se apaixona. A tese, sustentada por muitos, de que Madalena foi apenas uma propriedade que o fazendeiro não pôde conquistar, me parece tanto quanto injusta, se consideramos a importância que essa personagem tem para a narrativa: recebendo até um capítulo especial do narrador. Se Paulo Honório não se houvesse, de fato, apaixonado, no fim das contas, não deveria sentir qualquer ciúme. Sentiria ciúme de quê? Por quem? Quem ameaça a posse de Madalena?

Existe um outro problema relacionado a essa angústia de perda da esposa. Esse problema, aliás, é sumariamente ignorado pela crítica: o fazendeiro nunca soube se a mulher lhe tinha amor. Lembro, para fins de exposição, quando os dois negociam os termos de seu casamento e Madalena lhe diz:

Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor (RAMOS, 2020, p. 110).

Paulo Honório não se importa, acha natural que não lhe tenha amor (embora ele já quisesse bem à pequena com tão somente olhá-la). Mas tem pressa e deseja que o casório se realize o mais rápido possível. Faz-se o casório e o narrador-personagem logo descobre que conhecia muito pouco da mulher. Existe, portanto, uma aura de incerteza no casamento. Paulo Honório se casa com a mulher por quem se apaixonou, mas nunca estará certo do

⁴⁰ Isto é, um amor romântico, convencional.

amor que ela lhe tem. E não importa se Madalena o amava ou não de fato: é a percepção de Paulo Honório sobre os acontecimentos que define os rumos de sua vida.

Além disso, certamente Paulo Honório, enquanto proprietário, não seria a favor do comunismo. Ele sabia muito bem do que se tratava, como se pode perceber por sua reação contra a conversa entre Marciano e José Padilha sobre a propriedade, bem como em seu estremecimento ao saber que o padre da região tinha ideias revolucionárias. Mas o problema, quando se trata de Madalena, não parece ser apenas questão de política. Embora soubesse do que se tratava, tampouco era um sujeito com posições políticas bem definidas, algum defensor ferrenho do capitalismo. Tratava-se, na verdade, de um defensor de seus próprios interesses, de seu próprio trabalho. Em relação a Madalena, a questão política do comunismo ganha dimensões íntimas, que se somam ao fato de não saber se a mulher lhe tinha, de fato, amor.

No capítulo XX, o narrador diz:

As amabilidades de Madalena surpreenderam-me. Esmola grande. Percebi depois que eram apenas vestígios da bondade que havia nela para todos os viventes. Paciência. Eu não devia esperar nem esses sobejos – e o que viesse era lucro (RAMOS, 2020, p. 104).

Ou seja, Madalena era uma mulher bondosa, muito bondosa. Espalhava seu amor a todos os seres viventes, ocupava-se de todos na fazenda. Por um lado, isso preocupava o fazendeiro Paulo Honório, pois a esposa questionava as condições de trabalho de todos os funcionários. Mas essa bondade generalizada também incomoda o marido, afinal, o amor que ela lhe parecia destinar talvez fosse igual ou até menor do que o amor que ela dirigia a todas as gentes.

Nesse ponto, é válido fazer uma pequena digressão. Ela pertence, na verdade, à seção anterior, mas só é justo fazê-la aqui, por motivos que ficarão claros. O que venho tentando demonstrar até agora é como o narrador a todo momento tenta parecer ser um sujeito que, em realidade, não combina com seus próprios desejos expressos na escrita. Afinal, quando estabelece com a futura mulher um suposto interesse objetivo, pragmático e comercial, o faz para esconder o sentimentalismo. Naquele momento, já se encontra fascinado pela figura de Madalena, e é ela com quem deseja casar-se. Daí a pressa. A linguagem comercial (talvez a única retórica que ele haja aprendido ao vender coisas pelo

sertão) atinge o objetivo sem que ele se tenha de submeter ou derramar seus amores. A esperteza e o planejamento, então, servem para um fim sentimental. As coisas podem se misturar, e até enganar. Esta digressão ficará mais clara conforme avance a discussão.

Volto ao problema: Paulo Honório nunca soube se a mulher o amava. Ao menos nunca o afirma na narrativa. Daí em diante o mal-estar entre marido e mulher se vai aprofundando, tendo em vista que não só a mulher gasta muito com os moradores da fazenda, como também nunca parece apoiá-lo nas discussões políticas que surgem durante os jantares com amigos. Brigam pelos presentes dados aos pobres, por causa das conversas de Dona Glória e Seu Ribeiro. Mas esses motivos parecem ser, antes, subterfúgios, meras desculpas.

Quanto ao auxílio dado aos moradores, é certo que Paulo Honório supõe haver ali um exagero, por questões culturais e individuais já discutidas na seção anterior. Mas gostaria de destacar o seguinte trecho:

– Estúpida! exclamei com raiva. E pensei no vestido da Rosa, nos sapatos e nos lençóis da velha Margarida. – Desperdício. Depois recordei o volante e o dínamo. – Estúpida! Está visto que Madalena não tinha nada com o descaroçador e a serraria, mas naquele momento não refleti nisso: misturei tudo e a minha cólera aumentou. Uma cólera despropositada. *Esqueci os presentes que, há alguns anos, a Rosa me comeu (pó de arroz, voltas de conta) e as despesas que fiz com Margarida, até automóvel ao sertão, até clichês para o jornal do Gondim. O que me pareceu foi que Madalena estava gastando à toa* (RAMOS, 2020, p. 149, grifos meus).

É mister perceber que Paulo Honório conta, superficialmente, muitos feitos que não seriam considerados dignos de um sujeito pragmático. Mas, quando atos similares são feitos pela mulher (que, aliás, ainda não parece ter qualquer ligação com o comunismo, para antever uma possível objeção) são alvos de toda sua cólera. Madalena parece mesmo ser o mártir, o bode expiatório de todos os problemas, de todos os males. É como se ela encarnasse o fim de uma vida tranquila e sossegada: pois arrebatá-lhe o coração. Agora, pela servidão voluntária que paga à esposa, sem saber se é correspondido, sente-se injustiçado a todo momento, trocado pelas mais diversas coisas. Ele trocou o amor pelas coisas certas, materiais e duradouras em nome do amor pela coisa incerta, frágil, perecível. Ela, a mulher, tira o amor que lhe deve para distribuir aos cantos da fazenda, entre a gente

miúda. Daí esse descompasso sentimental. Daí que sinta falta, no capítulo XIX, da raiva que sentia pela mulher outrora.

A vida conjugal segue entre brigas e conciliações, até que, no capítulo XXIV, surge a conversa com Padilha. Questionado por supostamente matar tempo de serviço, o professor da fazenda culpa Madalena, pois é esta quem lhe dá as ordens e quem lhe demanda “falatórios”. Ele diz a Paulo Honório, sobre as palestras:

E quanto às conversas, seu Paulo compreende. Uma senhora instruída meter-se nestas bibocas! Precisa uma pessoa com quem possa entreter de vez em quando palestras amenas e variadas (RAMOS, 2020, p. 156).

A princípio, o fazendeiro acha graça, afinal, reconhecia em Padilha um ser inferior. É ainda o mesmo pexote, de quem tomou a fazenda e a quem agora dá ordens. Mais tarde, porém, um sentimento estranho lhe toma o pensamento. Ainda não era ciúme, pois não sabia sequer de que se tratava. Mas, quando surgir, repito, o sentimento será apenas uma extensão de algo que Paulo Honório já sentia: agora ocupa-se dos outros homens, mas antes já não queria ser trocado pela amizade com Seu Ribeiro e Dona Glória, pela preocupação com os molambos preguiçosos da fazenda.

O trabalho afasta o sentimento esquisito, mas, depois, ele ressurge, quando o fazendeiro observa Madalena conversar com Seu Ribeiro sobre comunismo. No meio do debate acalorado entre os frequentadores da casa, o comunismo não aparece apenas como a dissolução da propriedade, mas também como dissolução da família e da religião. Então existe, por um lado, o Paulo Honório proprietário, que teme um conluio entre a mulher e Padilha, e o Paulo Honório marido, que teme o conteúdo dessas “palestras amenas” e o fato de que uma mulher materialista e sem religião “é capaz de tudo” (RAMOS, 2020, p. 164). Note-se que o próprio Paulo Honório não é grande religioso, já que define assim seu sistema de crença: “a verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. [...] Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem. Mas mulher sem religião é horrível” (RAMOS, 2020, p. 163). E por que seria dispensável num homem? Talvez porque o homem não tenha de ser impedido de certos desejos; afinal, Paulo Honório traía Madalena com Rosa, a esposa de Marciano.

Mas o trecho final desse capítulo é bastante esclarecedor e merece ser citado em sua inteireza. Quando Paulo Honório acredita que Madalena está se derretendo para o Nogueira, ele diz:

Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem-feita, a voz insinuante. Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobranceiras espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes (RAMOS, 2020, p. 164).

Abel Barros Baptista (2005) observa muito acertadamente que nesse momento Paulo Honório não é mais proprietário; aqui ele aparece como homem, desnudo de toda sua condição de prestígio social. Mas algo deve ser acrescentado: ele passa a ver a figura sertaneja que representa como negativa aos olhos de Madalena. Ele sempre se orgulhara dessa postura, afinal foi com essa perseverança e esse apreço ao trabalho que conquistou seu capital. Mas agora os parâmetros são outros: são os olhos de Madalena que importam. Se antes sempre se achara superior aos bacharéis e letrados em razão de haver conseguido construir sua própria terra, agora ele lança um novo olhar para si e percebe que a propriedade não lhe basta. Ou não basta a Madalena. Ou os dois. José Padilha, sujeito desprovido de qualquer outro atrativo senão a instrução, pode ser mais interessante a Madalena. João Nogueira, outro letrado, pode ser mais interessante a Madalena.

Como o próprio Paulo Honório assume, ele misturou tudo. Misturou o completo desconhecimento dos sentimentos da mulher, misturou sua preocupação com os moradores da fazenda, misturou sua condição anterior de sertanejo pobre e pouco instruído e tudo desembocou em um ciúme paranoico. Para estabelecer contraste, convém lembrar que, no capítulo VI, Mendonça tenta envergonhar o dono de São Bernardo em razão de ele ter sido trabalhador de eito, mas o narrador-personagem não liga. Agora, porém, bastou que Padilha mencionasse a incompatibilidade entre Madalena e o local em que ela vive atualmente para que sentimentos estranhos dominassem a cabeça do fazendeiro. Eis o homem em sua nudez instintiva.

A partir daí, o ciúme de Paulo Honório só se intensifica. Começa, inclusive, a maltratar o pobre do Padilha, a afastá-lo da casa. Embora zombe da condição de comunista do Padilha, é evidente que, se não fossem os incidentes narrados no capítulo anterior, o professor não receberia tal tratamento. Uma passagem que reforça nossa argumentação se encontra nesse mesmo capítulo. Paulo Honório observa Madalena a conversar com Padilha e o narrador nos diz: “Até com o Padilha! Como diabo tinha ela coragem de se chegar a uma lazeira como o Padilha? A questão social. – Está aqui para a questão social. O que há é sem-vergonheza” (RAMOS, 2020, p. 168). Se o fazendeiro é algum tipo de

anticomunista de fato, não se pode negar como esse sentimento decorre de causas bastante íntimas.

O que marca profundamente o ciúme de Paulo Honório é a incerteza. Em não sabendo do sentimento que a mulher de fato lhe possuía, em não sabendo de suas intenções, incapaz de saber o que lhe passa pela cabeça, está a todo tempo confrontado com as próprias inseguranças. Não é o sentimento de propriedade que invade as relações pessoais de Paulo Honório. É a incerteza do amor que questiona a certeza da propriedade. Propriedade de qualquer coisa, até mesmo da verdade: “Enfim certeza, certeza de verdade, ninguém tem” (RAMOS, 2020, p. 169). Em *Dom Casmurro*, Bentinho vive suas dúvidas, mas ele tinha ao menos a quem direcionar suas suspeitas. Paulo Honório direciona-as ao mundo inteiro. Bom exemplo disso é quando observa o filho:

Afastava-me lento, ia ver o pequeno, que engatinhava pelos quartos, às quedas, abandonado. Acocorava-me e examinava-o. Era magro. Tinha os cabelos louros, como os da mãe. Olhos agateados. Os meus são escuros. Nariz chato. De ordinário as crianças têm o nariz chato. Interrompia o exame, indeciso: não havia sinais meus; também não havia os de outro homem (RAMOS, 2020, p. 169).

O filho era de fato de Madalena, via-se pelos cabelos louros. Os olhos lhe traziam dúvida, pois a criança possui olhos claros, enquanto os do fazendeiro são escuros. Há o nariz chato que, presume-se, são iguais aos do suposto pai. Mas todas as crianças têm o nariz chato, então não há, no menino, quaisquer sinais *indubitáveis* de Paulo Honório. Não há, porém, sinal de outro homem. Como não tem de quem suspeitar, o dono de São Bernardo suspeita de todos.

A dúvida segue criando raízes nos sentidos de Paulo Honório, o que torna a vida na fazenda insuportável: para ele e para Madalena. O problema é que o amor representa uma ruptura na vida do fazendeiro, com a qual ele não sabe lidar. Na incerteza de saber seu amor retribuído pela mulher, a considera culpada a princípio, falta-lhe apenas a prova. No capítulo XXVI, volta a olhar para si e observa um sujeito indigno de despertar o interesse da mulher: vê-se ameaçado até pelo Dr. Magalhães, um velho. E é esse apequenamento ante o outro que o faz tornar ao instinto brutal; obriga Madalena a mostrar-lhe uma carta que escrevia e a recusa da mulher desemboca em uma das brigas mais intensas do casal. Entre uma crise e outra de ciúme, Paulo Honório até percebe o ridículo de suas suspeitas. Mas não consegue se livrar de todo da suspeição.

É ao fim do capítulo XXVII que Paulo Honório percebe que suas incertezas são de conhecimento público. Padilha, em sua condição de empregado, sabe que não pode atingir o fazendeiro. É quando ataca seu ponto fraco. Quando indagado sobre o que tanto conversava com Madalena,

Padilha sorriu e respondeu, hipócrita: - Literatura, política, artes, religião... Uma senhora inteligente, a d. Madalena. E instruída, é uma biblioteca. Afinal eu estou chovendo no molhado. O senhor, melhor que eu, conhece a mulher que possui (RAMOS, 2020, p. 183).

É difícil não perceber uma ponta de malícia nas palavras de Padilha, que reiteram o que já dissera: Madalena é superior ao lugar em que vive. E, presume-se, superior ao próprio Paulo Honório; areia demais para seu caminhãozinho. O que afeta Paulo Honório não é a petulância do empregado, mas a constatação de que ele, de fato, não conhece a mulher. Os outros talvez a conheçam melhor. Os capítulos XXVIII e XXIX são todos dedicados ao movimento pendular da incerteza: nem sim nem não, mas sim e não, ora sim e ora não. Paulo Honório, que até então vivia no sim ou no não, se vê, por causa do amor, ameaçado em suas certezas:

Quando as dúvidas se tornavam insuportáveis, vinha-me a necessidade de afirmar. Madalena tinha manha encoberta, indubitavelmente. – Indubitavelmente, indubitavelmente, compreendem? Indubitavelmente. As repetições continuadas traziam-me uma espécie de certeza. Esfregava as mãos. Indubitavelmente. Antes isso que oscilar de um lado para outro (RAMOS, 2020, p. 187).

A narrativa de Paulo Honório encarna o movimento pendular da incerteza. Ora mostra claras evidências de traição, demonstra certeza; ora se repreende, convencendo-se de que eram coisas de sua cabeça. Pendular como a figura do relógio, que bate nas noites inquietas e cheias de desconfianças; que bate nas noites de insônia, quando escreve seu livro.

No capítulo XXX, que precede o que certamente é o capítulo mais importante do romance, as fronteiras entre o sentimento de propriedade e o ciúme se intensificam. Ao começo da narrativa, Paulo Honório temia os ataques de Mendonça; até então, Tubarão e Casemiro eram uma extensão de seus olhos e ouvidos, pois o ajudavam a perceber os intrusos na fazenda. Agora os sentidos e a racionalidade abandonaram completamente o fazendeiro. O ciúme ganha contornos patológicos e paranoicos explicitamente. O narrador-

personagem delira, e, no momento quando escreve, continua ébrio dessas recordações, de maneira que sequer consegue definir com clareza se era real o que via e ouvia. Na noite narrada nesse capítulo, Paulo Honório escuta passos no jardim. Mas Tubarão, por algum motivo, não ladra. Casemiro criou ferrugem. O fazendeiro pensa, mas sabe que a ameaça de inimigos é pouco provável. Conclui que só podiam ser os “parceiros” de Madalena.

A propriedade, nesse momento, pouco lhe importava. Não era a fazenda que estava sendo atacada, e que seria a prioridade dos delírios de um burguês: era seu patrimônio amoroso. Este lhe tirava o sono, lhe fazia atirar ao léu, lhe fazia desconfiar de todos os próprios sentidos. Era a sua ruína. A fim de melhor discutir esse ponto, convém discutir tendo como base o capítulo XXXI. Mas trata-se de um capítulo que merece atenção especial, não só por ser o maior do livro (vai da página 195 à 208, na 104ª edição), mas sobretudo por ser aquele mais carregado de detalhes e de acontecimentos significativos para a construção do livro de Paulo Honório.

Por ora, alguns comentários são importantes. Muito se enfatiza a profunda dependência entre o ciúme de Paulo Honório e seu desejo de propriedade. O que venho argumentando é que esse sentimento, na verdade, está ligado à incapacidade de o fazendeiro saber-se correspondido ou não pela mulher amada. Madalena, nesse sentido, bagunça toda a narrativa de Paulo Honório: inclusive a narrativa de si mesmo. Não se pode perder de vista como certos valores passam a ser caros ao fazendeiro apenas quando se casa. Cada vez mais, a autoimagem de Paulo Honório lhe parece indigna, mas dela ele não consegue se desvencilhar. Se antes era sujeito orgulhoso de sua própria condição de sertanejo prático, agora ressentido-se daqueles que limpos, bem cuidados e instruídos podem ser mais interessantes à mulher. Não existe mais o prepotente proprietário, apenas um inseguro e improvável amante. Afinal, se Paulo Honório não sentia outra coisa por Madalena senão desejo de possuí-la, o que lhe impedia de matá-la ou expulsá-la de casa? Ou, ainda, de arrumar outra, quando de sua morte? O fazendeiro certamente pensaria que mercadorias se repõem e mulheres há aos montes.

Ainda em relação ao ciúme, convém notar que o narrador coloca nele pouca ênfase, mas, na realidade, ele está presente há bastante tempo na narrativa. Recapitulemos: Paulo Honório, como acima lembrei, foi preso justamente por crime cometido em razão de ciúme de Germana. Quando sofre esse duplo revés (isto é, traição e prisão), decide, de repente, que irá se dedicar ao enriquecimento. Não terá Paulo Honório desistido de relações fixas

com mulheres por temer o perder que há em todo ter? Por as mulheres serem coisas encrecadíssimas? Se isso for verdade, e me parece haver muitos motivos para isso, não é Madalena que é amada como propriedade: é a propriedade de Paulo Honório que é amada como mulher. Isto é, a fazenda São Bernardo é tal qual *A construção* kafkiana: mantém-se em pé não por causa das questões pragmáticas, mas pelo desejo de construir e remendar infinitamente (não era esse, aliás, o gozo de Graciliano Ramos com a escrita? Fazer do livro uma máquina movida pelo seu prazer de construí-la?). Por isso que o problema do comunismo é antes um problema de ciúmes, e não de coronelismo.

Também são dignos de nota dois momentos que passam despercebidos pela crítica. Ainda no capítulo XXII, quando Paulo Honório já está interessado por Madalena, responde assim, quase a ela direcionado, acerca de uma pergunta sobre a utilidade de certas coisas: “- Existem coisas inúteis que nós conservamos. Eu conservo este cachimbo, que é inútil e até me faz mal” (RAMOS, 2020, p. 78). Ora, não é o cachimbo, que é inútil e lhe faz mal, e cuja única razão de ser é o desejo e o prazer, uma antecipação de sua própria relação com Madalena: a mulher inútil que lhe fará mal, mas lhe trará a realização de seus desejos e prazeres?

Ademais, no fim desse mesmo capítulo, resolve pedir informações ao Nogueira acerca da loirinha. Mas, temendo estar o bacharel também interessado na sua futura mulher, desiste e desconversa, despeitado. O ciúme por Madalena nasce muito antes. Em resumo, o que quero demonstrar é que sempre acompanhou Paulo Honório a angústia de perda do objeto amado, sendo ela comum tanto às pessoas quanto às propriedades. Mas os sentimentos não são iguais: não só pelo que argumenta Abel Barros Baptista (2005), que foi acima exposto; mas também porque a propriedade aparece mais como uma maneira de fugir dos seus sentimentalismos, da submissão às coisas com vontade própria, às coisas encrecadas e vivas; sentimentalismos esses que ele mesmo repudia, mas que aparecem nos momentos de ciúme e na relação com Margarida. Acrescento que, tão logo sua mulher se suicida, a propriedade lhe torna quase indiferente. A revolução e a derrota de seu partido apenas ajudaram a tampar um caixão semicerrado.

Havendo desenvolvido a problemática do ciúme nesse primeiro momento, gostaria, agora, de passar à análise da angústia de Paulo Honório a respeito das indesejadas dúvidas que lhe causam a paranoia ciumenta. Agora, havendo delineado o problema, nada mais justo que dedicar um espaço isolado ao capítulo mais importante do livro. Trataremos do

capítulo XXXI, o maior em termos de páginas, e em termos de emoção, e em termos de acontecimentos, e em termos de profundidade.

5 É PENA QUE AS FLORES CAIAM TÃO DEPRESSA: MELANCOLIA, ESCRITA DA MEMÓRIA E ESCRITA DO LIVRO

Paulo Honório e Madalena viviam em eterno desentendimento. O ciúme não dava sossego a nenhum dos dois. No capítulo XXXI, em uma tarde qualquer, o dono de São Bernardo subiu à torre da igreja para assistir a Marciano matar as corujas que infestavam o local. Das janelas ele conseguia ver também a mulher, que sentada escrevia. Ao vê-la, zomba dela e a repreende pela atividade exercida: “Em que estará pensando aquela burra? Escrevendo. Estupidez” (RAMOS, 2020, p. 196). Desdenha daquilo que, dias anteriores, o fez perceber a própria insuficiência em relação à mulher. Seu olhar é desviado para Rosa, que lhe causa tentação sexual. Em seguida, observa a beleza da paisagem e novamente recrimina Madalena, pois ela é incapaz de contemplar a mesma beleza; afinal, perde tempo com a atividade inútil da escrita. Paulo Honório culpa Madalena, então, por não se encaixar no lugar onde vive: exatamente o que sugeriu Padilha duas vezes. E aqui, novamente, Paulo Honório parecer confundir-se com a fazenda, fruto de seu trabalho, marca de sua superioridade frente aos outros homens.

A condenação da mulher é acompanhada da volta de certo narcisismo esquecido. Não lhe vem à mente a pouca instrução, o corpo maltratado por anos de trabalho. Quinze metros acima do solo fazem-no crer-se homem quinze metros mais alto. A propriedade, a certeza da posse e de seu poder, lhe traz a segurança perdida capítulos atrás. Aqui a certeza da posse de São Bernardo é contraposta à incerteza do amor de Madalena; o fazendeiro aposta naquela para conviver com esta:

Apesar de ser indivíduo medianamente impressionável, convenci-me de que este mundo não é mau. Quinze metros acima do solo, experimentamos a vaga sensação de ter crescido quinze metros. E quando, assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso, e avistamos a fumaça que se eleva de casas nossas, onde vive gente que nos teme, respeita e *talvez* até nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve. Sentimo-nos bons, sentimo-nos fortes. [...] Diante disto, uma boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível merece pequena consideração (RAMOS, 2020, p. 196-7, grifo nosso).

Quando o tema do amor lhe volta à mente, vem novamente acompanhado de um *talvez*. E vem acompanhado também de uma injúria: o amor, se existe, é motivado apenas

por interesses econômicos, isto é, ama-se apenas aqueles de que se depende. Essas reflexões, logo após observar Madalena, não parecem ser gratuitas. Importante lembrar que o próprio Paulo Honório, quando negocia a si mesmo com Madalena, aponta as vantagens financeiras da união; e o faz sabendo que ela por ele não tinha amor. O drama do início do casamento retorna. A paz para essa incerteza só volta quando novamente desmerece o que sente pela mulher. Mas ainda é interessante notar que, na contemplação que Paulo Honório faz do ofício desempenhado pela mulher, há ainda aquela desconfiança: o papel é visível, mas as linhas não. Que ela escreve? A quem escreve? Precisa tornar o mistério insignificante, para que possa fazer as pazes com Deus e com os homens.

Depois disso, desce da torre e tenciona observar se a poda no jardim estava bem-feita. Por acaso, e o acaso muda o foco de seu projeto inicial (como quando conhece Madalena), pois encontra no chão uma folha escrita por Madalena. Paulo Honório a lê repetidas vezes, mas não pode compreendê-la. Momentos atrás, zombava da escrita; agora era sua pouca instrução que o impedia de aproveitar aquele lance do destino e finalmente sanar sua dúvida acerca das “linhas invisíveis”. A pouca instrução se evidencia, o coloca em ridículo ante a esposa. Isso o leva a pensar que Madalena, sabendo de sua insuficiência, usava-se de artifícios para enganá-lo: “- Ocultar com artifícios o que deve ser evidente!” (RAMOS, 2020, p. 197). A dúvida de Paulo Honório conduz à raiva, e esta a uma provisória certeza, afinal, é o que *deve* ser evidente e não o que *é* evidente. A certeza é provisória, pois ele também deseja inocentar Madalena, como se verá adiante. Novamente o movimento do pêndulo.

Sai furioso pela suspeita de estar sendo traído. Encontra, por acaso, com Madalena. Ao dizer que tinham coisas para conversar, Madalena só consegue lhe responder com uma pergunta: ainda? Conforme discuti acima, Carlos Nelson Coutinho (1977) e João Luiz Lafetá (1994), para citar apenas dois exemplos, dizem que o suicídio da personagem se dá por não conseguir viver valores autênticos. Isso certamente faz referência às constantes brigas que tem com o marido por causa das relações opressoras que tem com os moradores da fazenda. Mas não se pode esquecer como o ciúme de Paulo Honório tornou a vida da esposa insuportável. Vigiada a todo tempo, sequer podia dormir em tranquilidade. Quando decide cometer o suicídio (pois já havia escrito a carta), buscava a paz; mas é surpreendida com nova suspeita do marido. Por isso só lhe resta perguntar, duas vezes: ainda?

E o interrogatório começa. A princípio Paulo Honório estava acometido de certezas, mas elas novamente se vão enfraquecendo. Quase suplica a mulher, para que ela acabe com seu sofrimento: “- Diga alguma coisa! 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” (RAMOS, 2020, p. 201). No fim das contas, o marido parece convencido da inocência da esposa, mas não consegue contornar seu orgulho e dizer-lhe quaisquer palavras de arrependimento. Talvez não fizesse tanta diferença, afinal, Madalena estava mais do que convencida do destino daquele casamento. Mas o narrador-personagem observa a própria insuficiência: “Palavras de arrependimento vieram-me à boca. Engoli-as, forçado por um orgulho estúpido. Muitas vezes por falta de um grito se perde uma boiada” (RAMOS, 2020, p. 202). Quando Paulo Honório escreve este trecho, já sabe do que acontecerá em seguida, e pelo acontecido assinala sua responsabilidade. Estas são palavras apenas do Paulo Honório narrador ou também do Paulo Honório personagem? O uso do estilo indireto livre parece evidenciar a indissociabilidade entre ambos.

A assunção de insuficiência reaparece mais adiante, quando Madalena deixa a igreja e Paulo Honório se pergunta por que não a seguiu: “Por que não acompanhei a pobrezinha? Nem sei. Porque guardava um resto de dignidade besta. Porque ela não me convidou. Porque me invadiu uma grande preguiça” (RAMOS, 2020, p. 205). Note-se que a resposta é composta de três frases que não respondem em definitivo à questão, pois ele, em suma, não sabe o motivo exato. Mais tarde, reencontra a mulher, mas ela está morta. Ao vê-la, só consegue balbuciar uma crença inútil em uma força superior: “A Deus nada é impossível” (RAMOS, 2020, p. 207).

Tendo em vista o que vim argumentando, acredito que o ciúme não é manifestação direta de um sentimento de posse. Afinal, e aqui me baseio no que diz Abel Barros Baptista (2005), na narrativa os dois sentimentos se demonstram distintos. Acrescento a isso o fato de que Paulo Honório já agira de maneira similar antes de possuir a propriedade de São Bernardo e que, em vários momentos, a fazenda serve apenas para o confortar em relação à desconfiança que a mulher lhe causa. Na verdade, o ciúme evidencia que para ele a propriedade não é tudo, pois é graças a esse sentimento que um sujeito como Padilha passa a ser visto como um rival, isto é, um superior. O Paulo Honório proprietário, após a morte

de Mendonça, não conhece rivais. O Paulo Honório marido, por outro lado, encontra-os a cada esquina.

Mas o ciúme precisa ser matizado, pela sua complexidade. Nunca se esqueça de que Paulo Honório a todo momento deseja estar errado, deseja escapar àquela incerteza. Deseja ser capaz de ler a mulher.

Diante da impossibilidade de saber-se correspondido pela mulher que ama, e da consequente possibilidade de ser traído, o fazendeiro encarna a figura furiosa de um Otelo. Aqui encontram-se ainda mais semelhanças com a tragédia shakespeareana e com *Dom Casmurro*, afinal, compõe a insegurança de Otelo o fato de ele ser um mouro e compõe a de Bentinho o saber Escobar mais atraente que ele. Não é diferente com Paulo Honório: sua condição de sertanejo bruto potencializa seus ciúmes e incertezas. Paulo Honório e Otelo possuem ainda mais semelhanças: conquistaram ambos certa nobreza, mas, frente ao amor, elas se apequenam, outros são os parâmetros. E ambos são instigados por um sujeito que, a despeito de sua superioridade de berço, não conseguem lidar com o fato de que foram superados por um homem inferior. Iago arma para Otelo. Padilha joga com o ciúme delirante de Paulo Honório. Ambos, Iago e Padilha, dois ressentidos, seriam incapazes de superar Paulo Honório e Otelo de outra forma. E é da inferioridade social de ambos os sujeitos que eles se utilizam: Otelo, um mouro; Paulo Honório, um sertanejo de minúscula erudição.

O drama da vida de Paulo Honório personagem é a angústia de perda da pessoa amada pela sua própria insuficiência. Mas, tragicamente, é justamente o medo da perda que conduz Paulo Honório à perda definitiva da mulher: eis a culpa de Paulo Honório narrador. O curso da vida mostra a ambos que somos seres inclinados a amar, mas que a perda e a dor são o resultado inevitável desse mesmo amor. Ao perder Madalena, Paulo Honório é confrontado com o sem sentido da vida, o arbitrário da existência. Perde a mulher de maneira trágica, sem nunca de fato havê-la tido. Sabe que perdeu Madalena, mas não parece entender o que perdeu com a morte da esposa: nunca entendeu o amor da mulher, da mesma forma que nunca entendeu o lugar de afeto que lhe cabia. Paulo Honório, ao ser confrontado com a inevitabilidade da perda, apenas deseja nunca ter possuído, pois só assim não viveria a dor de perder:

Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite,

na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus (RAMOS, 2020, p. 231).

Esse sentimento trágico, sentido por Paulo Honório (e nós sentimos com ele), mas que o fazendeiro não entende, é a melancolia: fantasia de perda fundamental. Entendo, porém, que a melancolia aparece, aqui, como um bem cultural, que marca a arte ocidental (STAROBINSKI, 2016). Ou seja, não busco transpor qualquer diagnóstico clínico ao texto literário, o que resultaria numa crítica Simão de Bacamarte. Mas, para que a diferença se faça clara, preciso desenvolver, agora, o que entendo por melancolia, de acordo com nossa perspectiva psicanalítica. Nossa reflexão tentará realizar uma ponte entre *S. Bernardo* e dois textos que considero fundamentais para pensar a escrita melancólica do romance: *Luto e melancolia*, de Freud (2011) e *Soleil noir: dépression et mélancolie*, de Julia Kristeva (1987).

Em seu texto, Freud (2011) realiza uma comparação entre o luto e a melancolia. Segundo ele, o enlutado e o melancólico têm, ambos, rigorosamente, os mesmos sintomas, à exceção da perda de autoestima, característica exclusiva da melancolia. No entanto, nunca ocorreu a ninguém considerar que o luto seja uma patologia; trata-se, antes, de um estado compreensível, tendo em vista que é um processo desencadeado pela perda de algum objeto de amor (seja ele concreto ou abstrato). Assume-se que o luto é um processo normal e temporário. A não ser que, estranhamente, o luto perdure por muito tempo, não se há de levantar qualquer alarde sobre a saúde psicológica do enlutado.

O senso comum parece ter alguma razão em seu julgamento. Apesar da profunda semelhança entre os dois estados anímicos, a baixa autoestima melancólica não é um mero detalhe; é, antes, a evidência de uma diferença fundamental entre ambos, a diferença mesma que torna a melancolia um estado patológico. É assim que Freud (2011, p. 47) descreve, inicialmente, a melancolia: “A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima”. Assim como no luto, trata-se de um sentimento desencadeado pela perda de interesse pelo mundo. Mas, no caso do luto, a falta de interesse pelo mundo se justifica: se o objeto perdido não mais habita o mundo, que resta de interesse nele, portanto? O mundo revelou sua transitoriedade, sua arbitrariedade, sua contingência; é difícil encontrar um novo objeto de amor, pois que a marca indelével do amor é a finitude. O sentimento de

desânimo do enlutado, portanto, nos é claro. E quanto ao melancólico? Que se sabe sobre a razão de seu estado de desânimo?

É nesse sentido que Paulo Honório vivencia e escreve um sofrer misterioso. Sabe que sofre, mas não sabe por que sofre, e, por não entender seu sofrimento, não sabe que rumo tomar. Passa, por isso, a investigar a fundo sua vida, a fim de encontrar a razão de seu pesar. Lamenta não ter casado com Germana, lamenta a própria vida que levou, acumulando para si mesmo. Lamenta, inclusive, a impossibilidade de recomeçar a vida com Madalena. Logo em seguida o trágico se impõe: tudo seria o mesmo, tudo sucederia da exata mesma forma. A culpa é da vida agreste. Os críticos marxistas concordam. Mas não se pode deixar de notar como a condenação da vida anterior não se sustenta por si só: condena a vida anterior não porque busca uma existência autêntica, para além dos bens materiais. Condena a existência anterior porque foi ela quem o levou à dor insuportável, que foi a perda de Madalena. Estas hipóteses surgem antes da resposta desagradável: nunca poderia ter sido diferente. A dor é resultado inevitável, daí a fúria que designa aos seus famosos projetos: “Diabo leve os projetos” (RAMOS, 2020, p. 218).

Embora seja certo que a revolução de 1930 ajudou a arruinar a fazenda, é certo também que, após a morte da mulher, Paulo Honório deixara de ser o grande proprietário de antes. Faltava-lhe o ânimo. Concebia-se vitorioso porque executara com êxito muitos planos, mas agora seus projetos se revelam esforços inúteis. O sujeito que cria dobrar o destino cedeu à inexorabilidade da perda. Se não sabemos aonde vamos, não podemos dizer que avançamos, apenas que erramos. É nesse final da vida de Paulo Honório, destituído de qualquer garantia na vida, perseguido pela dor da perda de Madalena, que o livro é iniciado.

Existe, portanto, uma ínfima relação entre um sofrer oblíquo e o início da escrita do livro de memórias do falido fazendeiro. Isso porque o melancólico se inscreve no mistério, desconhece o sofrimento que lhe abate. Não é que o melancólico seja sempre triste, é que sua tristeza é aparentemente sem causa. E, quando se trata de um enlutado eterno, ele é também considerado um melancólico, ainda que haja causa explícita, pois, no fim das contas, ele não conseguiu passar pelo temporário e comum processo de elaboração da perda. A melancolia não se cura, não se narra, não se aceita. O melancólico é, ou, ainda, acontece, sem que para isso se encontre uma cadeia de causalidades. De onde vem o

desinteresse do melancólico pelo mundo⁴¹? Como relacionar, ainda, o melancólico que sofre sem causa daquele que cuja causa parece desproporcional para tanto sofrimento? O que une ambas as formas de melancolia, e, portanto, torna equivocada a divisão, é a perda ideal do objeto de amor: é uma perda que se apresenta como fundamental. Uma pausa antes de continuar. Se estou sugerindo haver o uso desse vazio amoroso que constitui a melancolia nas páginas escritas por Paulo Honório, isso significa que menos importa estabelecer o que de fato o fazendeiro sentia por Madalena ou mesmo se isso condizia com a forma que ele a tratava. Importa, isso sim, a fantasia da perda irreparável. A ficção se impõe pela fantasia. Voltemos.

O projeto inicial de escrita do livro de Paulo Honório falha, como se sabe. Mais um de seus projetos que cedem ao acaso. Logo em seguida, vem o pio da coruja, a lembrança de Madalena: a coruja, além de estar associada à morte, era o animal que vivia aos montes na torre da igreja, local da última briga entre marido e mulher. Vê-se forçado a escrever, mesmo sem ter talento e sem saber ao certo o motivo. Apenas começa a contar sua história em um outro livro, distinto do que inicialmente planejava. Antes da morte de Madalena, Paulo Honório condenava a escrita como coisa inútil, quando não possuía certa função prática nos negócios. Ele ter recorrido à escrita, e aqui concordo com Luís Bueno (2005), é a aceitação daquilo que o outro lhe demandava, melhor dizendo, daquilo que ele passou a acreditar que o outro lhe demandava. O que Paulo Honório faz, ao longo da narrativa, é demonstrar como aceitou muitos dos valores de Madalena. Ou melhor, valores que supunha caros a Madalena. Valores que o ciúme fez reconhecer. E que permanecem mesmo após a morte da mulher.

Essa perda ideal é uma perda inconsciente. Perda inconsciente porque o sujeito não sabe o que perdeu. Ou mesmo sabe o que perdeu, mas não sabe o que se foi de si próprio junto com o objeto perdido. Isso significa que a perda, seja ela delimitável ou não em torno de um único objeto, concreto ou abstrato, não se sabe perda. Para além das características do objeto, e eis a principal dificuldade em delimitar a perda, existe um investimento libidinal por parte do sujeito; com o objeto perde-se algo do próprio sujeito, algo que diz

⁴¹ Freud (2011) afirma que o desinteresse do melancólico pelo mundo se dá em razão do completo investimento libidinal que recai sobre a sombra do objeto perdido. Joel Birman (2014), por sua vez, considera que a melancolia é a incapacidade de manter funcionando a roda incessável do desejo, da linguagem. O sintoma do melancólico é sobretudo sua capacidade de inserir-se no mundo, de perceber sua temporalidade e relação com o real, uma vez que não consegue elaborar a perda do objeto (por mais desconhecido que possa ser tal objeto).

mais do que a finitude do objeto mesmo (FREUD, 2011). O objeto impõe ao sujeito também uma resposta, um lugar de amor que o sujeito atribui a si mesmo em razão de investir seu amor naquele objeto. Nesse sentido, existe aquilo que Freud chama *identificação*. Se me identifico com o objeto, isto é, se o objeto me atribui um lugar em meu próprio mundo, sua perda resulta em minha expulsão desse mundo (NASIO, 1997). Talvez por isso o melancólico perca o interesse no mundo: o mundo que lhe interessava se foi. Ou antes: a perda do objeto é a perda de um tipo de Eu; sem este Eu, o Eu que resta torna-se indigno do mundo. Mas o caráter inconsciente da perda e da mudança se não pode esquecer, pois o melancólico “[n]ão julga que lhe aconteceu uma mudança, mas estende sua autocrítica ao passado: afirma que ele nunca foi melhor” (FREUD, 2011, p. 53).

Falei acima acerca do processo de identificação, mas convém, agora, apresentar a descrição econômica que Freud dá à melancolia. O objeto recebe o investimento libidinal por parte do sujeito; quando o objeto é perdido, seja for o motivo, espera-se que a libido seja retirada do objeto e que depois desse doloroso processo seja novamente investida em outros objetos (trata-se, aqui, do luto). Em alguns casos, e é neles que se caracteriza a melancolia, a libido é retirada do objeto, mas, em vez de ser direcionada a outro objeto, recai sobre o próprio sujeito. Assim, o objeto abandonado passa a ser identificado como o próprio sujeito. A existência do sujeito passa a ser ela mesma toda perda, uma ferida aberta, como primorosamente a descreveu Freud. Ele vai mais além, e reflete sobre a razão da dor do melancólico: de onde vem a dor, já que a libido se liga ao próprio sujeito? A dor decorre do Supereu, que recrimina o autoinvestimento libidinal. O Supereu, o eu-ideal, que carrega o símbolo da autoridade (ma)paterna, não tolera o apego à perda, a identificação com aquilo que deveria ser esquecido, o rebaixamento mesmo do Eu. Será, talvez, por ser o investimento no Eu que evidencia as brechas de nossa própria constituição lacunar? O problema fundamental é que o sujeito precisa de um constante reinvestimento libidinal no mundo, pois é o que supre a plenitude, que significa a morte, a estagnação, a perda dos símbolos.

Existe, portanto, como foi discutido acima, uma relação entre melancolia e narcisismo a nível tópico e econômico. Mas é importante que se não entenda o modelo que esbocei no parágrafo anterior como um modelo que pretenda encerrar a complexidade do fenômeno e a inscrição singular de seu acontecimento na psique de cada indivíduo. Afinal, apesar de explicar o funcionamento, não esgota o fenômeno: o que ocasiona o investimento

libidinal do próprio jeito permanece enigmático. Freud apenas supõe haver alguma relação entre a escolha narcísica de objeto e a perda melancólica, mas se não aprofunda na questão. A escolha narcísica do objeto é aquela em que o sujeito se apaixona pelo que foi, é (ou crê que seja) ou gostaria de ser. De todo modo, existe um enigma fundamental, mesmo uma irredutibilidade, que não permite prever qual perda em qual sujeito desencadeará a melancolia. Talvez o narrador-personagem de *S. Bernardo* não esteja de todo errado quando se vê presa do destino.

A dor de Paulo Honório, por isso, não se explica, por mais que tenha ciência dos tais valores “autênticos” que a mulher buscava. Caso contrário, o livro não se faria necessário. A escrita é ela mesma errática, indecisa, improvisada. Isso porque a escrita não é busca desses valores, mas busca de um ressignificar da própria existência. Desprovido de projetos, Paulo Honório se lança à deriva da escrita, e mais uma vez seu projeto naufraga: ao final da narrativa, termina como começou, marcado por profundo autodesconhecimento. No fim das contas, a narrativa é busca porque não se chegará a lugar algum. A única coisa que Paulo Honório sente, mas que não entende, é a tragicidade da própria vida. Escreveu um livro inteiro, mas ao final dele ainda aventava hipóteses mal fundamentadas sobre as causas de seus males. A escrita de Paulo Honório nasce da perda e por ela é marcada. Daí sua imprecisão constante, sua culpabilidade, seus delírios, sua tragicidade.

Mas há uma citação em *Luto e melancolia* que até agora vim propositalmente ignorando:

Por fim, devemos notar que o melancólico não se comporta inteiramente como alguém que faz contrição de remorso e autorrecriminação em condições normais. Falta a ele, ou pelo menos não aparece nele de um modo notável, a vergonha perante os outros, que seria sobretudo característica dessas condições. No melancólico, quase se poderia destacar o traço oposto, o de uma premente tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento (FREUD, 2011, p. 55).

O trecho citado refere-se à tendência que tem o melancólico de se queixar, de realizar uma atividade autoacusatória, que está relacionada aos problemas de autoestima de que Freud trata. Mas, além disso, o trecho trata de certa especificidade do discurso melancólico, que consiste em certa tendência ao autodesnudamento (Freud, pessimista, considera que isso o torna mais próximo da verdade), ou antes conduz a uma maneira distinta de se relacionar com o próprio eu e com o seu discurso. O sujeito não fala senão pela boca da própria

melancolia. Pelo exposto até agora, fica evidente por que enfatizo que a melancolia afeta o discurso do sujeito que fantasia a própria carência fundamental. Afeta porque conduz o sujeito a uma improvável autorreflexividade: não no sentido de ele encontrar os fundamentos genuínos de seu ser, mas no sentido de investir simbolicamente (ou tentar) o próprio sofrimento. Encerro, aqui, nosso percurso com Freud e começarei em seguida um diálogo com *Soleil noir: dépression et mélancolie*.

O livro de Julia Kristeva (1987) sobre depressão e melancolia não poderá ser comentado inteiramente aqui, em razão de nossos propósitos. Tratarei de uma parte de seu argumento (a nosso ver, central), concernente à relação entre a melancolia e os símbolos, isto é, da relação que há entre a melancolia e a relação simbólica com o mundo. Mas, antes de qualquer coisa, convém uma nota sobre a distinção entre melancolia e depressão, já que o título do livro de Kristeva menciona ambos e a autora não faz nenhuma grande distinção entre os termos, senão menciona uma distinção de grau e sintoma. Alguns autores, tais como Maria Rita Kehl (2015), diferenciam o depressivo do melancólico, apontando que este melhor seria descrito como o que hoje a psiquiatria chama de bipolar, considerando, evidentemente, as mudanças sócio-históricas que influenciam e modificam a emergência de uma doença anímica. Outros, tais como Joel Birman (2014), utilizam um termo pelo outro, considerando a melancolia um mal-estar de nossa cultura, que na contemporaneidade adquire certas especificidades. Não irei aqui fazer qualquer distinção entre os termos, pois, como já enfatizei, interessa-me um elemento específico, que é comum a ambos os estados, ou melhor, à compreensão psicanalítica de ambos os estados: interessa-nos a melancolia como condição de existência. Sigamos com o percurso na obra de Julia Kristeva.

A obra de Kristeva, como qualquer investigação sobre a melancolia, decorre do assombro diante dos efeitos incapacitantes da melancolia. Não se trata, embora esse seja o caso da autora, de sentir na pele (ou na alma) os sintomas, mas de assombrar-se com a possibilidade de um sujeito tornar-se vítima de si mesmo. Sujeito despossuído completamente de suas vontades. Ou, talvez, sujeito tristemente ciente de suas vontades. No caso da escritora búlgara, o desejo não parece apenas de entender a causa de sua própria condição, mas entender a condição da condição, entender o porquê de ser o homem ameaçado constantemente pela melancolia, qual espada calmamente flutuando sobre a cabeça de Dâmocles. É importante compreender que a melancolia, antes de um estado

anímico, é também um convite, como foi a Freud, a repensar o próprio funcionamento de nosso aparelho psíquico.

O primeiro movimento do texto de Kristeva consiste em demonstrar certa duplicidade que marca a vida daqueles que são acometidos pela melancolia. Trata-se, a um só tempo, de doença incapacitante, que causa dor, influenciada pela perda, mas que é, ao mesmo tempo, uma vida vazia, sem desejos, marcada pela absoluta apatia. É verdadeiramente um abismo, pois a escrita mesma do melancólico não é outra coisa senão resultado da própria melancolia. Mas a duplicidade também existe em outro sentido: ao mesmo tempo que letargia constante, a melancolia é “*la face cachée de ma philosophie, sa soeur muette*” (KRISTEVA, 1987, p. 14). A melancolia impõe, portanto, uma espécie de autorreflexividade, ou, ainda, autodesnudamento do pensamento mesmo. Aos poucos, o descortinamento, inesperado, de seu Eu, por parte de Paulo Honório, se vai tornando menos inverossímil.

Para Kristeva, a melancolia é marca de nossa condição de existência. Aliás, ela mesma é um modo de existência. A melancolia existe já na infância, quando pronunciamos as primeiras palavras, quando nos acercamos ao simbólico, pois o símbolo é ele mesmo marca da perda, marca de uma ausência fundamental, marca da ausência de uma plenitude que jamais retornará. Ter o símbolo da coisa porque se não pode ter a mesma coisa. Talvez, por isso, a crença mística no poder das palavras traga certo conforto, pois, se as palavras são elas mesmas as coisas, ou elas mesmas se relacionam com as coisas, nosso contato com o mundo não é marcado pelo arbitrário do signo, pelo sem sentido de nossa existência. A palavra certamente é uma coisa, mas é uma coisa à medida que não se refere ao mundo, à medida que é só através dela, da perda, que alcançamos parcelas de uma existência real, à medida que temos de naturalizar a perda para crer que podemos dar sentido pleno à vida. Ora, não é precisamente a incapacidade de lidar com esse jogo do ter sem nunca possuir que move Paulo Honório? Não é por isso que, quando finalmente conquista a fazenda, seu “fíto” na vida, não se sente pleno e precisa procurar um herdeiro e, por isso, um casamento? Não é a incompletude fundamental de nossos desejos que levou Paulo Honório, duplamente, à melancolia, já que o levou a casar com Madalena e a lamentar sua perda?

É nesse sentido que a melancolia é condição de existência, e também nesse sentido que é uma imprevisível e inevitável espada a pairar sobre nossas cabeças. A melancolia é

constituição mesma de nossa existência. A maquinaria psicanalítica usada por Freud para explicar o funcionamento da melancolia não é outra coisa que a descrição de uma fatalidade, de uma condição de possibilidade da melancolia, cuja causa está perdida. Kristeva não se afasta desse modelo, mas antes tenta particularizar sua abrangência, flertando com as distintas formas que o destino assume. Um bom exemplo disso é quando ela nos fala sobre a relação entre o melancólico e o amor: maior é a tristeza do melancólico ao perceber no amado a sombra de um amor já perdido, e essa sombra sendo constitutiva de sua própria maneira de amar. A melancolia é um narcisismo trágico: “*la dépression est le visage cachée de Narcisse, celui qui va l’emporter dans la mort, mais qu’il ignore alors qu’il s’admire dans un mirage*” (KRISTEVA, 1987, p. 15).

A melancolia está sempre *cachée*, porque, embora exista, nunca se mostra, nunca se dá a conhecer. Porque a melancolia é um narcisismo diferente. O narcisismo não é uma admiração por si mesmo, é uma admiração por uma *mirage*. O narcísico se olha no espelho e vê uma imagem plena de si mesmo, mas uma plenitude cheia de símbolos, uma plenitude que naturaliza a perda, isto é, glorifica nossa existência simbólica, que crê plenamente nesses símbolos e em sua condição de existência. O melancólico é um narcísico que percebe, no espelho, na representação, no símbolo, a face de sua morte, a face de seu próprio sem sentido. Ambas as formas são um atentar-se a si mesmo, mas o melancólico atenta-se a si mesmo desprovido de amor. É um Eu que se observa desprovido de um Outro fundamental. Ou um Eu que não mais reconhece o Outro como fundamento de si mesmo. Ou sequer percebe um Outro senão um mesmo Eu duplicado, percebe a fragilidade essencial, a impossibilidade de viver sem o Outro.

Então a melancolia implica uma relação de falta com o símbolo. E aqui podemos tratar de uma espécie de economia, ou mesmo de razão melancólica que o texto de Kristeva apresenta, e que se vai insinuando ao longo de todo texto. O melancólico é aquele que não consegue desejar, porque apegado à perda. Isso já foi dito. Mas a retirada da libido do mundo é uma desistência protetiva ante a experiência da perda, ante a impossibilidade de unificação do Eu, constitutiva de nossa relação com o mundo e com as pessoas. Não se trata de, reconhecendo a contingência que nos marca enquanto sujeitos, compreender o desejo e a capacidade de se ligar a distintos objetos a beleza da vida, sua força criativa. Ou mesmo na capacidade de enxergar a riqueza que existe em nunca ser algo. O melancólico

não suporta a perda: mas não uma perda qualquer, mas a perda de si mesmo, a própria capacidade de unificação.

E é por isso que o melancólico fala e sente que nada diz. É que sua linguagem perdeu o desejo; o discurso melancólico é sempre um discurso faltante, porque sua linguagem não é desejante. O melancólico fala, mas mecanicamente, e para ele nada é dito. Ou mesmo algo é dito, mas esse algo não importa, pois que o mundo se revela ao melancólico em sua face eternamente indecifrável. Kristeva nos diz que somos marcados por uma perda materna. Nossa mãe precisa morrer para que emerja nossa individualidade. Jamais reencontramos esse laço materno inicial, pré-simbólico, característico de nossa plenitude, mas seguimos buscando-o, culpados. A melancolia consiste em nunca matar a mãe, mas guardá-la e protegê-la dentro de si, daí a culpabilidade do melancólico:

l'objet maternel étant introjecté, la mise à mort dépressive ou mélancolique du moi s'ensuit à la place du matricide. Pour protéger maman, je me tue tout en sachant [...] que c'est d'elle que ça vient, d'elle géhenne mortifère...
(KRISTEVA, 1987, p. 39).

Em resumo, a melancolia consiste em nunca desejar porque o desejo implica a perda. Para nunca perder, nunca entro no jogo do simbólico. O melancólico percebe em todo objeto de seu desejo uma interseção entre o objeto atual e um objeto passado, que ofusca o atual. Essa interseção não é nem o objeto perdido, nem o objeto atual em que se investe a libido: é um não lugar indecível. O que parece ficar subentendido nos textos de Freud e de Kristeva é que a angústia da melancolia consiste na percepção de um vazio constitutivo que não necessariamente está ausente de todos nós. Voltarei a este ponto novamente, no futuro. Mas, por ora, basta dizer, conforme já vinha insinuando, que a melancolia permanece um mistério, tendo em vista que o melancólico tem não uma perspectiva fantasiosa de si mesmo, mas, antes, realista (FREUD, 2011). Ou seja, o melancólico não é só aquele que sofre a perda, mas aquele cuja perda leva a uma dolorosa autoconsciência.

É nesse sentido que *S. Bernardo* pode ser lido pela chave da melancolia. É por sentir mais do que pode dizer que Paulo Honório não pode parar de escrever, é por isso que se sente incapaz de não se confessar. A escrita da melancolia é ela mesma um luto. O livro do fazendeiro é um ato de saudade, uma busca por ressignificar, mas também por

rememorar o objeto perdido, na impossibilidade de esquecê-lo. Juan-David Nasio (1997, p. 64) diz que

Mesmo dolorosa, a lembrança do amado perdido pode suscitar o gozo de oferecer nossa dor como homenagem ao desaparecido. Amor, dor e gozo se confundem aqui. Amar o outro perdido certamente faz sofrer, mas esse sofrimento também acalma, pois ele faz reviver o amado para nós.

Acometido por um sofrimento que não entende, não há outro caminho para o narrador-protagonista além de buscar o retrato moral da mulher (que sempre lhe escapa). A melancolia, ao mesmo tempo que o move, é o que evidencia sua estagnação. É por escrever através da perda que os signos se demonstram em sua arbitrariedade. O livro começa como termina e termina como começa, porque a melancolia é a contaminação do futuro pelo passado. O livro é a tentativa malfadada de ressignificar aquilo que não tem sentido algum. O amor pela linguagem jamais torna a Paulo Honório; se muito, ele tem prazer em alguns poucos momentos de rememoração. O texto é marcado pela estagnação do trauma, não pelo movimento da busca.

A palavra escrita seduz Paulo Honório. A escrita é a marca da irredutibilidade de Madalena, o que simbolizava o mistério de sua figura. A escrita, vista por ele como possibilidade artificial de contar uma história e preservar-se, a princípio, logo se torna o desvã de seu próprio espírito. Por um lado, a possibilidade de organizar e dar sentido às coisas que se lhe apresentam em vacuidade, os traços na página vão aos poucos combinando o desejo de escrever e a impossibilidade de escrever-se, de satisfazer-se com o escrito. A escrita anuncia possibilidades e limites. É através dela que ele é novamente confrontado ao jogo dos desejos: o que nos faz desejar, isto é, a perda, é o que também nos faz continuar sempre desejando.

A psicanálise entende que o sujeito é marcado por uma perda que é fundamentalmente impossível de se sanar: pois, se é através do símbolo e do jogo das significações que o sujeito deseja, e esse desejo só existe na medida em que o indivíduo se percebe como indivíduo e como coisa incompleta, toda posse está marcada pela perda e pela impossibilidade de satisfação. Nesse sentido, o que marca o sujeito é a tensão (NASIO, 1995). Assim, os “projetos” de Paulo Honório não são senão o movimento das pulsões (FREUD, 2010), os desejos que solicitam a tradução de uma ausência em um objeto. O fazendeiro, movido pelo desejo, a todo momento tenta traduzi-lo em elementos

definidos, que supostamente lhe trarão a completude. Conquista sucesso aqui, sucesso ali, mas nunca se encontra satisfeito.

É por isso que me esforcei por redefinir a ideia de reificação. É evidente que o desejo de Paulo Honório em casar-se não é desinteressado (e será possível tal coisa?). Mas é importante não perder de vista que o interesse em se casar, mais que apenas certa coreografia imposta a um coronel, está também ligada a uma insatisfação fundamental ligada à própria impossibilidade de satisfazer-se plenamente. Dessa forma, o desejo de casamento é a lei da cultura que se beneficia de sua própria incapacidade de preencher os sujeitos. Ou seja, a cultura, aqui, não deve ser vista como o que assujeita o sujeito e lhe provê tudo o que precisa. Em vez disso, a cultura funciona, aqui, como o que regula as economias da pulsionalidade do sujeito: eis a causa de seu mal-estar, que reside nesse vínculo brutal e imperfeito (BIRMAN, 2019, 2020). Paulo Honório não pode ser reduzido a um mero papel social. Afinal, é justamente quando se estabelece nesse papel que passa a desejar mais.

No fim do romance, em passagem que tampouco recebeu muita atenção da crítica, Paulo Honório já começa a planejar o futuro de seu esquecido e indesejado filho, até que surge um relampejo de melancolia: “Lá vinham os projetos. - Diabo leve os projetos” (RAMOS, 2020, p. 218). Os tais projetos devem ser entendidos como a fórmula que Paulo Honório encontrou para traduzir seus próprios anseios subjetivos. Ao mesmo tempo, foi o que encontrou como a causa da perda de Madalena. Desconfiar do discurso de Paulo Honório, em vez de ser tentativa de estabelecer a verdade, é tentar encontrar outras possibilidades, traidoras do próprio escritor e de que ele se não apercebe. Como já discuti acima, o motivo que parece mover o discurso de Madalena é a impossibilidade de lidar com a vida infernal que o ciúme de Paulo Honório impôs. Como não estou, aqui, ligando o ciúme a um sentimento patronal de posse, torna-se possível perceber que o fazendeiro se lamenta, ao final, não de ter tornado a vida da esposa insuportável com sua desconfiança injustificada; lamenta-se, isso sim, de ter sido a vida toda um sujeito bruto, agreste, insensível e apegado aos projetos.

Se assumisse que perdeu Madalena tão somente por causa do ciúme, Paulo Honório deveria assumir parcela significativa de culpa pelo suicídio. Mantendo ainda a visão de que a mulher era uma comunista, prefere acreditar que fora, na verdade, culpa da própria profissão, que lhe tornou duro. Nesse sentido, em vez de ser um momento de inesperada

denúncia dos males que a profissão lhe impôs, o discurso das últimas páginas do livro pode ser visto como a própria fantasia de tragicidade de um sujeito que não consegue entender (e talvez não queira entendê-lo) como a vida o levou até ali. É o mesmo conforto que o faz afirmar que seu fito na vida era tomar posse das terras de São Bernardo, embora cumpra esse objetivo logo cedo e a narrativa continue acontecendo. Nesse fim de vida, Paulo Honório renega os projetos, eles não lhe trouxeram a tão esperada felicidade. Por não poder mais seguir sua vida sem Madalena, isto é, por abrir mão do próprio desejo, o antes grande senhor de terras desiste completamente do eterno processo de mudança que a vida moderna impõe. Fica como o seu Ribeiro, quem ele critica por algo que define sua vida e o começo da escrita do livro: a imobilidade.

Nesse momento, ao início do livro, Paulo Honório ainda não havia sido movido a encontrar uma causa para sua perda. Pois *S. Bernardo* é a escrita em movimento, daí por que deve ser entendido como livro dentro do livro. Uma leitura sociológica não raro tenta atribuir uma intencionalidade definida à escrita das memórias do sertanejo. Essa intenção revelaria a denúncia social na boca do próprio narrador-personagem. Aqui, porém, divido o livro de Paulo Honório e o livro de Graciliano Ramos. De maneira que entendo ser a melancolia o elemento não que explica e define a escrita, mas que a acompanha, qual fantasma noturno ladeando o memorialista. A melancolia formaliza esse indefinido, essa ausência de controle, essa pulsão incontrolável de se construir e destruir simultaneamente. A melancolia é o elo entre a agora inerte e ultrapassada fazenda de Alagoas e a condição humana da modernidade, sua (im)possibilidade de escrever-se.

Essas afirmações são talvez precipitadas; preciso desenvolvê-las, e para tanto retomarei partes estratégicas da argumentação que até agora desenvolvi. Quando tratei da melancolia na perspectiva de Freud (2011) e de Julia Kristeva (1987), enfatizei que, a despeito de sua descrição econômica, a origem da melancolia é enigmática. É enigmática porque a condição melancólica não pode encontrar profilaxia, já que nunca se sabe qual perda será entendida como fundamental para um indivíduo. A melancolia liga os indivíduos por sua particularidade: abandono do jogo criativo do símbolo, renúncia à palavra e ao sentido, contemplação do próprio vazio, angústia pelo infinito e inexistente ser, chave inversa do narcisismo. A melancolia é, parece, uma profilaxia ela mesma: como se o inconsciente reconhecesse que o sujeito não pode sofrer outra grande perda, de maneira que é melhor ele ser todo perda.

A melancolia, portanto, é enigmática e é a face obscura da palavra. Como tal, é o que demanda e desconfia dos sentidos. O livro de Paulo Honório pode ser entendido como uma tentativa ele mesmo de sair à estagnação melancólica, de retomar a confiança na mudança, na posse, na palavra. Mas a palavra, a angustiante fonte do símbolo, revela seu desvã em sua forma escrita, para o narrador-personagem. É só quando decide produzir o livro, e não se confessar ou rememorar o passado apenas, que o jogo do sentido se torna atrativo e aterrorizante. Porque o jogo do sentido, na construção de seu texto, revela-se em sua possibilidade de perda (de si). A escrita remete, então, duplamente a Madalena: evoca sua imagem, que é dolorosa; mas também é o que revela seu mistério, sua impossibilidade de falar da mulher. Isso marca, conforme vim argumentando, a fragmentariedade e a lacuna do texto do fazendeiro.

O livro de Graciliano Ramos, por sua vez, consiste na entrega da palavra a um personagem ficcional e no manejo de todas as suas consequências (isto é, a necessidade de traduzi-lo em linguagem outra, em uma outra fala possível, em um léxico, sintaxe e tom e estrutura narrativa que comprometem sua própria vontade de dizer). Porque o livro de Graciliano Ramos é um agenciamento do silêncio. Tendo em vista o que já foi dito, a modernidade relega ao homem o inferno de si mesmo, o abismo intransponível da própria dicção. Retomando o argumento de Rosenfeld (1987), o romance perde perspectiva. Mas, se perde perspectiva, alguma vez a teve? Ou perde apenas a confiança na perspectiva? Perder a perspectiva significa que o dizer se desnuda, se interioriza, na tentativa de lidar com a perda inevitável da possibilidade de representação.

Mas, se a melancolia é a recusa da palavra, o abismo do dizer, a fronteira do símbolo, como dizê-la? Melhor dizendo: como garantir que existe uma melancolia, que ela é delimitável e pode ser dita e reconhecida como tal? Representar a melancolia exige um trato com o silêncio, a exploração da negatividade, a vitória do *páthos* sobre o *logos*. A palavra precisava ser dada a Paulo Honório, pois só assim, nas bordas de seu dizer, naquilo que lhe permanece encoberto, na violência que opera na (e contra) a linguagem literária, na abertura que constitui o livro e a ficcionalidade, isto é, a sua capacidade de ser e não ser um objeto, de ser mais de um objeto e de não ser nenhum objeto, que a melancolia se escreve. É só dando a palavra àquele sujeito que fez do *ter* o seu *ser* e que agora não consegue ver outra coisa senão que o *não ter* é o *não ser*. Não estou fazendo filosofia da linguagem: pode-se dizê-lo a respeito de toda palavra. Mas o fundamental é que Graciliano

Ramos entrega e agencia o silêncio em sua forma literária. Porque o não dizer, o que não pode ser dito, não existiria se não fosse a possibilidade e a necessidade de dizer. É a particular forma de dizer, aqui, que permite vislumbrar o silêncio.

Tratar da melancolia é perceber como a forma literária especifica e gesta seu próprio silêncio, sua própria negação. Por isso que falar em algum tipo de ponto de vista ou denúncia social em *S. Bernardo* exige cautela e, em último caso, um intenso alargamento dos próprios termos. Porque toda argumentação, isto é, o reconhecimento de um *ethos*, de uma *dianoia* (FRYE, 2014) da narrativa precisa passar pela própria impossibilidade de o signo dizer, de o sentido chegar, existir. Exige-se perceber que “a forma fascina quando já não se tem a força de compreender a força no seu interior. Isto é, a força de criar” (DERRIDA, 2014c, p. 3). O leitor (assim como nós, em nosso ofício crítico) só pode correr atrás do trem até onde a lentidão de suas pernas alcançam. Depois, resta-lhe admirar a máquina flutuar por sobre os trilhos, reluzindo o horizonte. O livro de Paulo Honório é fragmentar; o livro de Graça é uma violência com a linguagem: porque a própria linguagem, em sua plenitude, é uma violência.

O livro de Paulo Honório não tem valia alguma para o leitor, ou mesmo para Paulo Honório. O que tem valor é o livro de Graciliano Ramos, por demonstrar o drama dessa personalidade atormentada por um luto infindável. Por isso, talvez, a cena mais tocante do romance seja aquela em que a Madalena rememorada lamuria a melodia da melancolia: “Hoje pela manhã já havia na mata alguns paus-d’arco com flores. Contei uns quatro. Daqui a uma semana estão lindos. É pena que as flores caíam tão depressa” (RAMOS, 2020, p. 204).

6 É PRECISO CONCLUIR

Nas primeiras páginas do trabalho, disse que nosso percurso interpretativo só termina por desistência, cansaço ou necessidade. Desistência: quando acredito que, no momento, não posso fazer mais e melhor. Cansaço: quando já começo a encontrar outros assuntos sobre os quais gostaria de escrever e o tema de nossa dissertação se vai tornando menos atraente. Necessidade: tenho de concluir e apresentá-lo à banca. Gostaria de fazer dessa parte de meu trabalho, a conclusão, um momento para apontar brevemente um caminho futuro. Ou seja, um momento de concluir por desistência, cansaço ou necessidade, e não de concluir por não mais ter o que dizer.

Em resumo, localizei na escrita de *S. Bernardo* um flerte com o não dito, que se traduz em forma na cisão existente entre o supostamente vivido, o narrado e o narrado narrado. Ou seja, entre Paulo Honório personagem da narrativa de Paulo Honório e Paulo Honório como narrador e como narrador-personagem. Essas camadas sobrepostas jogam entre o visível e não visível da narrativa, impondo uma melodia melancólica e seca à escrita. A realidade moderna foi invadida pelo sonho, isto é, pelo conteúdo que, sem deixar de ser real, nos afeta, pois é demanda infinita de significado. O trabalho graciliano do texto é trabalho em busca desse efeito (im)possível. É perceber a realidade e a palavra como falta, como coisa fragmentada e incompleta, cujo pavor e prazer se revelam quando a língua se torna pouca. O único jeito de falar do que a língua não sabe é pela subversão da língua comum e pela exploração do sonho, isto é, de uma língua além do visível. Daí a irredutibilidade do sujeito, que marca a escrita de *S. Bernardo*. Essa irredutibilidade está intimamente ligada ao elemento regional, porque, embora o romance moderno fosse marcado por homens nervosos e incapazes de agir, em contraposição aos homens de ação (o confronto entre o homem do subsolo e o soldado é um ótimo exemplo). O romance de Paulo Honório apresenta um sujeito que, sendo de ação, é nervoso; ou que, por ser de ação, é nervoso. É o inesperabilíssimo abandono de alento.

Esse redimensionamento da escrita e, por conseguinte, da ideia mesma de sujeito (da escrita), tem duas implicações: 1) a obra de Graciliano Ramos dialoga ativamente com os modernos problemas de linguagem da literatura; 2) a representação do elemento regional não pode ser considerada em termos referenciais, isto é, deve ser entendida em diálogo com a tradição moderna. A síntese, apesar de simples, abriga o principal problema: sua justificativa. O esforço foi em demonstrar, a partir de elementos formais, como isso se

dá e por que seria algo interessante a se reparar no contato com a obra. Se não cumpri tal objetivo, foram meses jogados ao lixo.

Dessa síntese, uma pergunta surge: essas duas sentenças podem ser aplicadas apenas a *S. Bernardo*? Resposta: não, acredito que essa possa ser uma leitura que abarque toda a obra de Graciliano Ramos. Mas o tipo de resposta que ofereci implica uma dificuldade: o *como* é condição exclusiva de possibilidade. Ou seja, para afirmá-lo, é necessário analisar, com o mesmo cuidado, as outras obras do velho Graça. Além disso, é possível que não haja uma relação coesa entre as obras, pois nada garante unidade. Ou, ainda, creio que seja o caso, embora um projeto estético possa ser identificado *a posteriori*, ele, por ser mais processual que substantivo, pode traduzir-se em distintas formas (ou seja, a coesão entre elas é repetição e diferença). Dessa maneira, são necessários mais estudos, a fim de buscar um sentido (talvez inexistente) à obra ficcional de Graciliano Ramos.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Carlos Alberto Barros dos Santos. **Graciliano Ramos**: cidadão e artista. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- ABRAMS, Meyer Howard. **The mirror and the lamp**: romantic theory and critical tradition. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARAUJO, Jorge de Souza. **Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura**. 2. ed. Ilhéus: Editus, 2014.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAPTISTA, Abel Barros. **O livro agreste**: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. S/Z. Tradução de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2015.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNUCCI, Leopoldo M. Prefácio. In: CUNHA, Euclides da. **Os sertões: campanha de Canudos**. 5 ed. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

BIRMAN, Joel. **O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BIRMAN, Joel. **Cartografias do avesso: escrita, ficção e estéticas de subjetivação em psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BIRMAN, Joel. **Mal-estar na atualidade: A psicanálise e as novas formas de subjetivação**. 14a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BLOOM, Harold. **The anxiety of influence: a theory of poetry**. 2.ed. Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press, 1997.

BRUNACCI, Maria Izabel. **Graciliano Ramos: um escritor personagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BUENO, Luís. **Uma história do Romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, A. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. CANDIDO, A. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

CANDIDO, Antonio. Os bichos do subterrâneo. CANDIDO, A. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

CARPEAUX, Otto Maria. Amigo Graciliano. **Teresa**, São Paulo, n. 2, 2001, p. 144-7.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 153-159, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e Luta em Graciliano. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário e a afirmação do romance**: *Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA LIMA, Luiz. **A ficção e o poema**: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis**: desafio ao pensamento. 2. ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

COSTA LIMA, Luiz. **O insistente inacabado**. Recife: Cepe editora, 2018.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

DAMASCENO, Carolina Duarte. Ficção e experiência: o papel da escrita em *Angústia*, de Graciliano Ramos.

DAMATTA, Roberto. Nação e região: em torno do significado cultural de uma permanente dualidade brasileira. In: SCHÜLER, F. L.; BORDINI, M. da G. (orgs.). **Cultura e identidade regional**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014a.

DERRIDA, Jacques. Edmond Jabès e a Questão do livro. In: DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

DERRIDA, Jacques. Força e significação. In: DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014c.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: Uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014c.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FRANÇA, Eduardo Melo. Literatura e realidade, subjetividade e forma. In: MAIA, Eduardo Cesar; FERREIRA, Jonatas; Paula Jr., Josias de. (orgs.). **Literatura e sociedade: perspectivas**. Recife: Editora da UFPE, 2020.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, S. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)**: Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. **Cultura, Sociedade, Religião**: o mal-estar na cultura e outros escritos. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GAY, Peter. **Represálias selvagens**: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GRANJA, Roberto Barberena. **A carne e a escrita**: um estudo psicanalítico sobre a criação literária. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

HATOUM, Milton. Identidades difusas. In: SCHÜLER, F. L.; BORDINI, M. da G. (orgs). **Cultura e identidade regional**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

HERDER, Johann Gottfried von. **Escritos sobre Estética e Literatura**. Tradução de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**: *Vidas secas* e *O estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

HOLANDA, Lourival. A linguagem da história. **Outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, v. 1, n. 2, p. 79-85, jan., 2004.

HOLANDA, Lourival.; MAIA, Eduardo Cesar. (org.). **Realidade inominada**: ensaios e aproximações. Recife: Cepe Editora, 2019.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução: Johannes Kretschner. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

KRISTEVA, Julia. **Soleil noir**: Dépression et mélancolie. Paris: Gallimard, 1987.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAJETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. **São Bernardo**. 61. ed. Rio de Janeiro: Editora Record. 1994.

LAJOLO, Marisa. Regionalismo e História da Literatura: Quem é o Vilão da História? In: FREITAS, Marcos. Cezar de. (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998.

LEBENSZTAYN, Ieda. **Graciliano Ramos e a Novidade**: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis. São Paulo: Hedra, 2010.

LINS, Álvaro.; MAIA, Eduardo Cesar. (org.). **Sete escritores do Nordeste**. Recife: Cepe, 2015.

LÖWY, Michael.; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2a. ed. São Paulo: Editora Duas Cidades / Editora 34, 2009.

MACEDO, André Barbosa de. As obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa nos rodapés de Wilson Martins e Franklin de Oliveira. **Veredas**: Revista da associação internacional de Lusitanistas, n. 25, p. 32-53, jan-jun. 2016.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MAZZONI, Guido. **Teoria del romanzo**. Bologna: il Mulino, 2011.

MORAES, Dênis de. O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos. São Paulo: Boitempo, 2012.

MOURÃO, Rui. **Estruturas**. Ensaio sobre o romance de Graciliano. 3. ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2003.

NASIO, Juan-David. Introdução à obra de Freud. In: NASIO, J.-D. et. al. **Introdução às obras de Freud**, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

NASIO, Juan-David. **O livro da dor e do amor**. Tradução de Lucy Guimarães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. A 70 anos de *Angústia*, de Graciliano Ramos: visões da crítica. **Rev. de Letras**, n. 28, v. 1/2, jan/dez, 2006.

PÓLVORA, Hélio. Retorno a Graciliano. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. 104. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RAMOS, Graciliano. **Garranchos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAMOS, Graciliano. **Conversas**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano.; MAIA, Pedro Moacir; PERES, Fernando da Rocha (org.). **Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro**. Salvador: EDUFBA, 2008.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano**: retrato fragmentado. São Paulo: Globo, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org./ Editora 34, 2009b.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2009.

SALLA, Thiago Mio. **Graciliano Ramos e a Cultura Política**: mediação editorial e construção de sentido. São Paulo: EDUSP, 2017.

SISCAR, Marcos. **Jacques Derrida**: literatura, política e tradução. Campinas: Autores Associados, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**: uma história cultural da tristeza. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TRILLING, Lionel. **Sinceridade e autenticidade**: a vida em sociedade e a afirmação do Eu. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2014.

VELOSO, Caetano. A terceira margem do rio. In: VELOSO, Caetano. **Circuladô**. Rio de Janeiro: PolyGram/Nova Iorque: East Hill, 1991.

ZILBERMAN, Regina. A literatura no Rio Grande do Sul. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.