

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**A autoconsciência narrativa e autoconsciência humana em *SÃO*
BERNARDO de Graciliano Ramos**

Alice Maria Marinho Rodrigues Lima

Maceió
2010

ALICE MARIA MARINHO RODRIGUES LIMA

**A autoconsciência narrativa e autoconsciência humana em *SÃO BERNARDO* de
Graciliano Ramos**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de mestre do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas na área de concentração em Estudos Literários.

**Maceió
2010**

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- L732a Lima, Alice Maria Marinho Rodrigues.
A autoconsciência narrativa e autoconsciência humana em São Bernardo de Graciliano Ramos / Alice Maria Marinho Rodrigues Lima, 2010.
93 f.
- Orientadora: Belmira Rita da Costa Magalhães.
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística : Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2010.
- Bibliografia: f. 91-93.
1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Crítica e interpretação. São Bernardo.
2. Crítica literária. 3. Literatura brasileira. 4. Metaliteratura. I. Título.

CDU: 869.0 (81).09

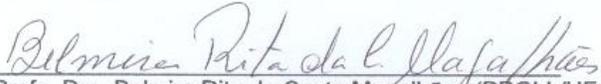
TERMO DE APROVAÇÃO

ALICE MARIA MARINHO RODRIGUES LIMA

Título do trabalho: "A AUTOCONSCIÊNCIA NARRATIVA E AUTOCONSCIÊNCIA HUMANA EM SÃO BERNARDO DE GRACILIANO RAMOS"

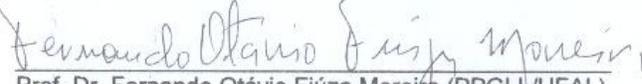
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:


Prof. Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães (PPGLL/UFAL)

Examinadores:


Prof. Dra. Vera Lúcia Romariz Corrêa de Araújo (CESMAC)


Prof. Dr. Fernando Otávio Fiúza Moreira (PPGLL/UFAL)

Maceió, 07 de junho de 2010.

Agradeço a todas as almas atormentadas que se dedicam a arte; a Elaine Lima, pelo óbvio; ao Rômulo, pela parceria; a Aline Pedrosa, apesar da distância; a Deby Vital, pela amizade sincera e todo apoio; ao Sidney pelas revisões, conselhos e livros; ao Walter Matias, pela amizade e pelas críticas e os livros emprestados; a Alexandra Marinho, pelo financiamento; ao vovô Moacir, parte do que sou; ao Tio Reinaldo Aidano, que fez curativos no meu computador; a Silvia Marinho, que tanto dormiu com a luz ligada; a Fátima Farias e Marina, pelos momentos de crise; a Tia Socorro, por toda amolação; a professora Belmira, pela confiança e pelo exemplo; a todos os meus professores do mestrado; ao professor Otávio, o favorito; a professora Raquel Rocha pelo encorajamento; a Janis, por “Kozmic Blues”, “Cry Baby” e “Get It While You Can”.

À Mammy, the Brave
À Elaine, the Rock
À Silvia, the Joker
À Alexandra, the Bank
Ao Sidney, the Godfather
And all Reds, all around the world.

“O pensamento, mais rico em conteúdo que em palavras, orgulha-se de sua substância, não de seus adornos. As palavras são meras mendigas que podem tão-somente contar o seu valor”.

William Shakespeare.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	03
CAPÍTULO I – A TEORIA	15
1.1. A teoria da nossa crítica.....	15
1.2. A metaliterariedade em <i>São Bernardo</i> : a literatura na berlinda.....	21
CAPÍTULO II – AUTOCONSCIÊNCIA NARRATIVA.....	31
2.1. Dois capítulos perdidos: nos bastidores da ficção.....	31
2.1.1. A quebra do protocolo.....	31
2.1.2. Prólogo <i>making-off</i>	47
CAPÍTULO III – A AUTOCONSCIÊNCIA DA TRAGÉDIA HUMANA.....	62
3.1. A tragédia moderna.....	64
3.2. Alienação e tragédia em <i>São Bernardo</i>	72
3.3. Retrospecto analítico de uma vida alienada: uma perspectiva trágica.....	84
CONCLUSÃO.....	88
BIBLIOGRAFIA.....	91

INTRODUÇÃO

Os nossos esforços de análise voltam-se para o texto *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Esta obra foi analisada por diversos críticos das mais diversas filiações teóricas. Na crítica literária é recorrente a ideia de que a literatura se desenvolve à revelia da maturidade dos leitores e da crítica. Este é um dos motivos pelo qual alguns autores recebem reconhecimento póstumo. Uma das características usualmente atribuída aos escritores de gênio é a capacidade de enxergar com profundidade algumas das questões mais candentes do seu tempo, e com tal sensibilidade são capazes de antecipar algumas contradições que se encontram ainda em estado de latência.

A obra em questão não sofreu grandes injustiças por parte da crítica literária brasileira, que desde o seu lançamento soube valorizar a qualidade literária e a profundidade no tratamento da temática – até então colocada sob o rótulo incômodo de “literatura regionalista”. O reconhecimento da obra por parte dos críticos não redundava numa crítica definitiva, que abarque todos os aspectos da obra. Há ainda na obra de Graciliano Ramos aspectos que continuam a intrigar os leitores e os críticos. Alguns críticos, porém, foram capazes de registrar com muita clareza o seu espanto diante dos efeitos produzidos pela leitura de *São Bernardo*, o que devemos reconhecer como um mérito. Alguns desses críticos merecem ser citados, pois nos ajudam a compreender melhor a necessidade de um novo olhar sobre este livro tão desconcertantemente realista. Curiosamente, a dimensão exata da perfeita conjugação entre o engajamento político, a compreensão da engrenagem que movimenta o mundo e uma profunda visão da essência humana – mostrados a partir da introspecção, pela psicologia dos seus

personagens – na obra de Graciliano Ramos é notada por dois críticos que supõem o empobrecimento da sensibilidade na opção pelas questões de cunho social, o que os torna perplexos diante da sua obra: Wilson Martins¹ e Lins².

Graciliano Ramos tira o mundo de dentro de seus personagens, pois sabe que o sol é dentro. Talvez a grande contradição possa se converter em uma melhor compreensão dele, de sua obra e do mundo; e sua opção política e a tendência a valorizar a subjetividade dos seus personagens brotem mesmo de sua aguda capacidade de enxergar o humano em sua inevitável materialidade. Contrário aos estribilhos dos badulaques linguísticos, o nosso autor faz da palavra punhal, tão cortante quanto a própria realidade que expressa. Os versos de João Cabral de Melo Neto, no poema “*Graciliano Ramos*”³, mostram-se certos:

¹ “Embora na tarefa de interpretação literária eu preste medíocre importância às convicções políticas, religiosas ou sociais dos autores (a não ser, claro, quando influem na natureza e constituição da obra de arte), não posso fugir à necessidade de acentuar a contradição que existe entre essa invariável tendência psicológica de Graciliano Ramos – que o leva em longas e tormentosas pesquisas pelo interior dos seus personagens, à procura das primeiras fontes dos seus atos e dos seus gestos – e as idéias políticas que defende, antes como cidadão que se revolta contra as injustiças sociais, e que o obrigam, coerentemente, a uma “interpretação” mais imediatamente social, mais rudimentar mesmo, da vida e da interconvivência em sociedade. É, aliás, o que salva a sua obra do perigo de mediocrização que se observa em nossa literatura entre os romancistas do “social”: é o que lhe atribui os caracteres de permanência e de universalidade que o estigmatizam como o maior romancista brasileiro de seu tempo, como aquele que mais convenientemente atingiu a essência mesma do homem e a sua alma” (MARTINS, 1986, p. 228).

² “Um mundo romanesco, o do Sr. Graciliano Ramos, que nunca se afasta da dimensão materialística. Representa, ele, um estranho fenômeno de um romancista introspectivo, interiorista, analítico, sem que leve em conta no homem outra coisa que não seja a materialística. Um romancista da alma humana, tendo uma concepção materialista dos homens e da vida” (LINS A., 1986, p. 133).

³ (Apud Nicola: 1999:362).

GRACILIANO RAMOS:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto de cicatriz clara.

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se na fraude.

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.

A linguagem de Graciliano Ramos materializa, a um só tempo, o ambiente natural, o social, o caráter do personagem e a forma estética. Somente através desta realiza-se a proposta do autor, sem delongas, a um simples golpe de vista.

Como resultado do seu estilo, da sua técnica, da sua linguagem e da sua sensibilidade, Graciliano Ramos alcança a universalidade, alcança o homem. O seu engajamento político não embotou a sua sensibilidade artística. Ele não corre o risco de ser posto na vala comum dos que usam a literatura como pretexto panfletário, precisamente porque não perdeu de vista o homem como medida de todas as coisas humanas. Não é acidental que João Valério encerre sua narrativa matutando sobre o que unifica o gênero humano, ao se irmanar com o seu outrora fugidio caeté; mesmo o bruto Paulo Honório, na circunstância em que se refere a si próprio e aos que o cercam como “bichos”, não deixa de notar (talvez seja mais correto dizer: de nos fazer notar) o fato de ser a desumanização um produto das relações do homem com o homem, que tem sua base no modo de produzir e reproduzir a vida, quando afirma: *“Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou”*⁴. Com isso ele quer dizer que a classe os distanciou (sua maneira de se referir à sua posição na produção é através da palavra “profissão”). Mais adiante, ele afirma: *“Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins”*. Mais uma vez, a desumanização não aparece como um dado natural, nem como manifestação de uma essência imanente, mas como resultado das relações produtivas. Para que não restem dúvidas quanto a isso, ele acrescenta: *“Foi esse modo de vida que me inutilizou.*

⁴ (RAMOS, 1985, p.184)

*Sou um aleijado*⁵. Curiosamente, Fabiano (em *Vidas Secas*), mesmo sem comprometer a sua caracterização rústica, aponta para o entendimento da ligação entre o modo de produção e sua desumanização⁶.

– Você é um bicho, Fabiano.
Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho capaz de vencer todas as dificuldades⁷.

Fabiano ignora, mas o autor e o leitor bem sabem que não é a seca que maltrata Fabiano e sua família. Não é o sol, mesmo que inclemente. São as relações socialmente postas que o fazem duvidar de sua humanidade e desconfiar de que sua sobrevivência esteja diretamente ligada ao seu aviltamento.

Para a realização dos nossos intentos identificamos que a crítica da obra de Graciliano Ramos só poderá dar conta da sua riqueza e contradição passando por uma discussão que ponha em relevo o fato de a realização estética de Graciliano estar estreitamente relacionada com a sua concepção de mundo, sua concepção do homem e a maneira pela qual eles são retratados na sua obra.

Indo mais além, devemos reconhecer que a própria concepção literária de qualquer artista é tributária da sua visão sobre o mundo e o gênero humano, com o acréscimo do complicado problema que é figurá-los através da arte e especificamente através da literatura. Não é por acaso que essas relações entre arte e vida remontam aos primórdios da teoria da literatura, com Platão e Aristóteles.

Em várias obras de Graciliano a literatura aparece colocada como um desafio para o homem. Em todos os seus romances encontramos a problemática da escrita mostrada da perspectiva de seus personagens-narradores, com exceção de *Vidas Secas*,

⁵ Todos os trechos de *São Bernardo* citados nesse parágrafo estão na página 187.

⁶

⁷ Ramos, Graciliano. *Vidas secas*, 1986, p. 18.

que o faz à outra maneira. Apesar de não figurar em sua obra romanesca nenhum personagem que tenha a literatura por ofício, os seus narradores, enquanto narram, também refletem direta ou indiretamente sobre o narrar.

Nos seus três primeiros romances, *Caetés*, *São Bernardo e Angústia*, a história é narrada em primeira pessoa; os narradores, além de contar a história, participam dela como protagonistas, e todo o texto é escrito da sua perspectiva. Em *Caetés*, o protagonista, João Valério, conta sobre a sua vida, e entre outros episódios ele enfatiza a sua tentativa de escrever um romance épico baseado na saga dos índios caetés. Antônio Candido, no seu brilhante ensaio “*Os bichos do subterrâneo*”⁸, considera esta figuração da tentativa do narrador em se tornar autor como presença de um depoimento indireto de Graciliano Ramos sobre a atividade literária⁹.

Em *Angústia*, Luís da Silva, que trabalha como burocrata em um jornal, além de ser o narrador de sua própria história, é aspirante a poeta, chega mesmo a comercializar sonetos. Sua impossibilidade de afirmar-se como poeta, de se profissionalizar nesse ofício, é uma das fontes de seu vazio existencial.

No seu último romance, *Vidas Secas*, há um narrador onisciente que mostra a perspectiva dos personagens através do discurso indireto livre, o que não impede,

⁸ (In. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio: Ed. Ouro sobre azul, 2007).

⁹ “Este romance é tratado como elemento de pitoresco e de humor; mas aos poucos vamos percebendo que desempenha certas funções, entre os quais a de esclarecer a psicologia de Valério, propenso ao devaneio e à fuga da realidade. Ou, ainda, manifestar alguns pontos de vista sobre a criação literária, não obstante o tom jocoso, mostrando como Graciliano Ramos o concebia e praticava – inclusive o apego irresistível à realidade observada ou sentida, que faz João Valério utilizar na descrição do passado as pessoas e os fatos do presente. Serve também para sugerir a lentidão da escrita, escrupulosa, sem ímpeto nem facilidade, e desvendar a luta por uma visão coesa, partindo de fragmentos isolados pela percepção” (CANDIDO, 2007, p. 101).

porém, que o ato de narrar seja problematizado. Numa das cenas mais interessantes do livro, no capítulo intitulado *Inverno*, Fabiano tenta, numa noite fria, diante de uma fogueira, contar uma história aos seus filhos. Seu intento fracassa, e ele se mostra incapaz de articular um discurso ficcional. Tal incapacidade é apenas uma modalização de uma outra incapacidade do personagem: sua aguda dificuldade de comunicação verbal. Esta, apresentada em vários momentos do romance, é uma das causas das desgraças do personagem, que chega a ser preso por não conseguir articular uma argumentação satisfatória perante as autoridades. Não consegue explicar ter sido vítima do abuso de autoridade de um soldado embriagado.

O apontamento de Candido registra um fenômeno que não se restringe a *Caetés*. É possível verificá-lo em diversos outros livros de Graciliano Ramos. A partir dessa conexão é que pretendemos discutir a concepção e a conseqüente prática literária de Graciliano Ramos. No entanto, nossa busca se restringirá ao romance *São Bernardo*. A escolha se justifica pela natureza do romance. Neste, o personagem central – Paulo Honório – narra a sua história a partir da escrita de um livro, que ficticiamente corresponde ao que temos em mãos. Desde o início, a escrita do livro fictício aparece na narrativa de Paulo Honório; suas primeiras palavras são relativas justamente ao projeto da escrita deste.

Em diversos momentos no romance, Paulo Honório trata diretamente da questão do fazer literário, proporcionando-nos a oportunidade de apreender por meio de suas palavras o que nos diz Graciliano Ramos. Temos a intenção de ir além: confrontar o que é posto nessas ocasiões e o que de fato ele aplica na feitura do próprio romance.

Um dos momentos em que o narrador expressa seu posicionamento sobre o método de escrita pode ser localizado das páginas 73 à 78, situadas no capítulo 12: “É o

processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço”. E prossegue falando sobre os detalhes que suprimiu, explicando a ausência da paisagem na narrativa e tecendo outras considerações de interesse para a nossa busca. Outra maneira, menos direta, de capturar essas concepções do autor consiste na narrativa dos momentos em que Paulo Honório peleja com a pena em punho, debruçado sobre suas memórias. Nesses momentos podemos ter um vislumbre da imagem proporcionada por Graciliano Ramos. Numa das passagens mais comoventes do livro, no capítulo 19¹⁰:

Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo. Às vezes as idéias não vêm, ou vêm muito numerosas – e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera. Releio algumas linhas, que me desagradam. Não vale a pena tentar corrigi-las. Afasto o papel.

Em muitas outras ocasiões nos deparamos com esses momentos, em que Graciliano Ramos, tal como nos adverte Candido, refere-se à escrita resultante de um confronto árduo entre o escritor e a folha em branco, sem o *glamour* e as facilidades das inspirações místicas, muito mais como uma artesanaria. Em outras passagens, Paulo Honório se refere à estrutura do seu romance, acerca da linguagem literária e da sua postura em face dela, e até mesmo diante de algumas questões de técnica narrativa: *“Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as técnicas.”*¹¹

Há uma íntima conexão entre a dinâmica narrativa, a proposta formal e a maneira pela qual se expressa o autor. Ao dissertar sobre a técnica narrativa em *São Bernardo*, Lafetá põe a nu essa mesma conexão, que vem redundar na desconcertante eficácia estética do romance¹². Refletir sobre a eficácia estética da obra de Graciliano

¹⁰ *Idem*, p. 101.

¹¹ *Ibidem*, p. 77.

¹² “Em termos de técnica narrativa não poderia haver solução mais coesa: totalmente imbricados surgem à nossa frente, personagem e ação. Paulo Honório nasce de cada ato, mas cada ato nasce de Paulo Honório. Nós o vemos através das ações; mas, por outro lado, é ele quem deflagra todas as ações. Este

Ramos conjuga duas dimensões da sua obra: o seu profundo realismo e a simultânea tematização do ofício da escrita. *São Bernardo* conjuga perfeitamente estas duas problemáticas, pois a necessidade do narrador em narrar a sua história é um problema existencial que envolve tanto a correta avaliação dos fatos de sua vida e da sua atitude perante eles, quanto abrange o problema de transfigurar a vida para a forma literária.

A solução estética de Graciliano tem como efeito o que identificamos como uma visão trágica do humano, visão esta que conjuga perfeitamente a dimensão singular e a dimensão universal. O destino de um personagem específico, narrado pelo próprio protagonista, é figurado de maneira realista, realçando todos os vínculos sócio-históricos da sua constituição psicológica e social. Ao mesmo tempo que o seu destino trágico é universal, diz respeito ao gênero humano em seu conjunto, tornando claro o vínculo que liga todos os destinos humanos, porquanto as condições de autorrealização do indivíduo estão estreitamente vinculadas às condições de realização da humanidade como um todo.

Essa profunda visão trágica subjacente à obra de Graciliano, e especificamente em *São Bernardo*, cobra, a nosso ver, uma análise que explicita este vínculo entre a autoconsciência do narrador, no sentido de que este coloca explicitamente o problema de realizar formalmente a narrativa, e o que chamaremos de autoconsciência da moderna tragédia humana. Essa relação se mostra necessária dentro da obra pelo fato de que ao narrar a sua própria história de modo a problematizar o ato narrativo, o personagem principal termina por compreender as conexões íntimas que unem o seu

caráter compacto e dinâmico, esta ligação íntima entre o homem e o ato (espelhada pela linguagem direta, brutal, econômica, pelo ritmo rápido dos dois capítulos), esta interação entre o ser e o fazer vão compor a construção do romance, que parece correr fluentemente diante de nós, em direção a um objetivo marcado” (LAFETÁ, 1985, p. 192).

modo de ser e agir e determinam o seu próprio destino e o seu lugar dentro da condição humana genérica. Destino e lugar que se configuram enquanto profundamente trágicos.

O resultado dessas inter-relações nos leva a questionar qual a relação entre a eficácia estética do romance e a consciência trágica que ele proporciona não só ao protagonista, como ao leitor. E ainda, o papel ativo da arte para a autoconsciência humana.

Na tentativa de compreensão da obra, que constitui o objeto da nossa investigação, organizamos a presente dissertação de modo que nos permita vislumbrar a maneira pela qual se desdobram sob nossos olhos, à medida que lemos *São Bernardo*, as relações entre concepção artística, autoconsciência narrativa e autoconsciência humana. Desdobramento tal de maneira a transformar a leitura desta obra¹³ numa experiência rica em termos estéticos e humanos. A riqueza propriamente estética está para a riqueza humana assim como esta está para aquela. E não há eficácia estética apartada da profundidade da dimensão humana no amálgama que torna a arte *sui generis* dentro do conjunto das práticas humanas.

Na tentativa de realização de tão árduo empreendimento, dividimos o texto do seguinte modo:

O **primeiro capítulo**, intitulado “A teoria”, versa sobre a teoria que serve de base à nossa investigação. Compreendemos que nos tempos atuais os trabalhos acadêmicos vêm sendo empreendidos no sentido de conjugar a análise teórica à compreensão do objeto propriamente dito, de maneira a diluir o “capítulo teórico” no corpo do texto. Optamos aqui pelo modelo mais tradicional. A nossa escolha foi motivada pela especificidade de nosso objeto e dos nossos objetivos analíticos.

¹³ A de Graciliano Ramos (*São Bernardo*).

Uma vez que nossa análise recai sobre um aspecto extremamente complexo da obra, consideramos fundamental explicitar pormenorizadamente o ponto do qual partimos. De saída, o tema da autoconsciência narrativa e da sua manifestação em obras de arte singulares suscita muitas polêmicas, sendo inúmeros os pontos de vista concorrentes, o que redundava no fato de que a própria caracterização do problema implica uma visão específica do fenômeno literário – e, mais amplamente, a concepção de arte subjacente. De maneira que o primeiro capítulo subdivide-se em dois tópicos: 1.1. *A teoria da nossa crítica*, que tem por objetivo explicitar a nossa visada teórica sobre o fenômeno da literatura¹⁴ e sua eficácia estética. 1.2. *A metaliterariedade em São Bernardo*, que versa sobre a visão do fenômeno metaliterário empregada e especificamente sobre sua presença na obra analisada.

No **segundo capítulo**, “Autoconsciência narrativa”, empreendemos a análise dos dois primeiros capítulos de *São Bernardo*, do ponto de vista da autoconsciência do narrador. A autoconsciência do narrador se insere dentro da rubrica da discussão metaliterária, porém, num sentido mais estrito, dentro da variada gama de possibilidades romanescas. Tal autoconsciência, assim como outras modalidades metaliterárias, é identificável no bojo de toda a obra citada. Contudo, nossa restrição a este aspecto se justifica pela tentativa de cobrir de maneira exaustiva ao menos um dos muitos aspectos possíveis dentro desta temática. Nesse sentido a obra é, possivelmente, inesgotável.

Os dois primeiros capítulos de *São Bernardo* se apresentam especialmente propícios para a discussão da autoconsciência narrativa por, curiosamente, se revelarem como um aparte do narrador endereçado aos leitores, justamente se referindo ao projeto de empreender a narrativa que temos em mãos. Tal aparte gera um efeito de paradoxo

¹⁴ Em sua relação com a arte de forma genérica .

que tende a deixar perplexo o leitor, especialmente pela naturalidade da atitude do narrador. Vê-se de pronto a riqueza que uma tal situação pode proporcionar no âmbito da nossa temática, encontrando-se assim plenamente justificada nossa escolha.

Este segundo capítulo possui um tópico, “Dois capítulos perdidos’: nos bastidores da ficção”, que se subdivide em dois subtópicos: 2.1.1. *A quebra do protocolo*, em que a análise se detém ao primeiro capítulo de *São Bernardo*; 2.1.2 *Prólogo making-off*, que se atém ao segundo capítulo da mesma obra.

A autoconsciência da moderna tragédia humana constitui o **terceiro capítulo**. Nele examinamos o movimento de autoconsciência humana adquirido pelo narrador, à medida que este empreende a narrativa da sua história¹⁵, da explicitação da sua condição trágica para o leitor. Situamos tal movimento dentro de uma leitura moderna da tragédia, num movimento de assimilação e simultânea renovação das concepções gregas de tragédia. A releitura proposta radica no fato de a história humana constituir um processo dialético. Ao tempo que as condições da vida humana se modificam, modificam-se também as possibilidades de expressão do trágico.

Dividimos o terceiro, e último, capítulo em três partes: 3.1.. *A tragédia moderna*, onde explicitamos no que consiste a nossa leitura moderna da tragédia, assim como sua filiação; 3.2. *Alienação e tragédia em São Bernardo* abrange uma discussão do vínculo estreito entre a condição alienada do homem moderno e suas conseqüências trágicas, e a maneira como aparece figurada esta condição na obra enfocada; 3.3. *Retrospecto analítico de uma vida alienada*, aborda o desfecho da narrativa como ponto culminante na autoconsciência trágica do narrador, onde enfim é justificada a necessidade e a finalidade do seu relato.

¹⁵ Que é também a história da sua vida.

CAPÍTULO I

A TEORIA

1.1. A teoria da nossa crítica

Antonio Candido, no primeiro ensaio de sua obra *Literatura e sociedade*, nomeado *Crítica e sociologia*, concentra-se exatamente nas relações da figuração do real (nos seus aspectos sociais) na arte como um desafio para a crítica.

Quando fazemos uma análise deste tipo [“do elemento social como fator da própria construção artística”] podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudando no nível explicativo e não ilustrativo. (...) Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica (CANDIDO, 2000, p. 08).

Colocado dessa maneira, o problema nos remete ao “enigma” graciliânico – enigma que confunde a crítica (tanto a crítica contemporânea ao autor quanto a crítica atual) e cuja solução depende do encaminhamento a ele dispensado, precisamente por não poder ser a sua obra satisfatoriamente analisada sem que se leve em conta a flagrante relação nela existente entre os elementos sociais e estéticos, especialmente por se tratar de uma obra de acento realista.

É particularmente interessante a intuição de Candido em relação à necessidade de trazer a realidade do mundo objetivo para o universo da crítica literária, sem que haja

prejuízo para a caracterização dos elementos propriamente estéticos. Sua preocupação é absolutamente justificada pela existência de uma ampla gama de métodos e teorias que absolutizam o elemento social na análise, enquanto no outro extremo há os teóricos que tratam a literatura (quando não a arte, de forma genérica) como um elemento neutro, desprovido de qualquer ligação com o prosaísmo da “vulgar e limitada vida cotidiana”. Estas tendências exageradamente formalistas produzem uma crítica que exclui qualquer traço de significado político e ideológico, e até mesmo negam a função social da arte. Terry Eagleton, em sua *Teoria da literatura*, é bastante contundente ao afirmar em sua conclusão, depois de ter mostrado um panorama do desenvolvimento da teoria literária:

Na verdade, a teoria é, em si mesma, uma perspectiva na qual vemos a história de nossa época. Tal fato não deve provocar surpresa, pois qualquer teoria relacionada com a significação, valor, linguagem, sentimento, e experiência humanos, inevitavelmente envolverá crenças mais amplas e profundas sobre a natureza do ser e da sociedade humanos, problemas de poder e sexualidade, interpretações da história passada, versões do presente e esperanças para o futuro. Não se trata de *lamentar* que assim seja – de *culpar* a teoria literária por envolver-se com essas questões, contrapondo-a a uma espécie de teoria literária “pura” que poderia se abster delas (EAGLETON, 2003, p. 267-8).

Além de coincidir com a preocupação de Antônio Candido, Terry Eagleton nos proporciona uma aguda análise da questão do relacionamento da literatura com o “mundo real”. Quanto à improbidade de uma crítica ou teoria literária expurgadas de seu contexto sócio-histórico, não é necessário acrescentar nada às palavras de Eagleton, que é bastante claro e feliz em suas considerações. Há, no entanto, um apontamento seu que é ainda mais fundamental para esse debate, quando afirma que toda teoria “*relacionada com a significação, valor, linguagem, sentimento, e experiência humanos, inevitavelmente envolverá crenças mais amplas e profundas sobre a natureza do ser e da sociedade humanos*”. Ora, tal fato tem importantíssimas consequências para as

possíveis respostas à questão posta por Candido, que é de relevância capital para o exercício da crítica.

A proposição de um método que incorpore a sociologia implica uma visão do ser da literatura que parece não atentar para o fato de a literatura e a estética serem produtos sociais, resultando no fato de ser insuficiente e desnecessário incorporar a sociologia à crítica, pois não se trata de um problema sociológico. A questão envolve, mesmo que pareça improvável, uma concepção do ser do homem. Apenas quando se tem em conta que o homem é um ser social e se constitui enquanto tal unicamente a partir de suas relações de produção e reprodução da vida, é que se evita o equívoco que resulta na pretensão de que qualquer constructo humano, imediatamente material ou ideal, seja exterior ou neutro em relação a esse fundamento ontológico do homem. E isso inevitavelmente inclui a literatura, a arte de forma genérica.

Chegamos, então, à questão capital. É aqui que nos encontramos com a Estética de Lukács. Para o problema que Candido formula tão brilhantemente, Lukács proporciona enquanto alternativa analítica a categoria da “particularidade”, que guarda uma conexão visceral com seu conceito de homem, e conseqüentemente, do mundo (tomado como obra sua, no sentido, mais uma vez, ontológico), que, por fim, explica a sua visão do ser-precisamente-assim da estética. É nesse sentido que Tertulian insiste no fato de que:

Lukács tem claro que a especificidade do estético adquire significado somente em relação à sua diferenciação e à sua separação da sua base ontológica, que, em última instância, é comum a toda práxis, isto é, somente na medida em que se faça do estético – sem prejuízo algum para a sua anatomia – um momento da complexa imbricação da estrutura geral do real (TERTULIAN, 2002, p. 62).

É essa especificidade da teoria de Lukács que possibilita uma posição privilegiada para entender a produção literária de Graciliano Ramos, cuja obra materializa objetivamente a dimensão estética dentro da amplitude que Lukács lhe

atribui. Para este último, a questão da estética não pode ser apartada da prioridade concedida ou não à realidade objetiva, e disso depende sua correta compreensão. O estético é nada menos que um tipo específico de reflexo da realidade, o que torna problemática a tentativa de separar nele o que é tributário da “iniciativa individual” e o que é “fruto das condições sociais”. Candido acerta quando afirma que a obra surge da “confluência de ambas”. Lukács coloca a mesma questão em termos precisos:

A concepção dialética no interior do materialismo, portanto, insiste, por um lado, nesta unidade conteúdo-formal do mundo refletido, enquanto, por outro lado, sublinha o caráter não-mecânico e não-fotográfico do reflexo, isto é, a atividade que se impõe ao sujeito (sob a forma de questões e problemas socialmente condicionados, colocados pelo desenvolvimento das forças produtivas e modificados pelas transformações das relações de produção) quando ele constrói concretamente o mundo do reflexo (LUKÁCS, 1978, p.160-1).

Em suma, as condições da produção artística são as mesmas condições da vida humana como um todo. No entanto, o estético, enquanto reflexo específico do real, tem sua peculiaridade. E esta é expressa por Lukács por meio da, já mencionada, categoria da particularidade. Faz-se necessário esclarecer o seu significado:

A especificidade do reflexo artístico da realidade é a representação desta relação recíproca entre fenômeno e essência, representação, porém, que faz surgir diante de nós um mundo que parece composto apenas de fenômenos, mas fenômenos tais que, sem perderem sua forma fenomênica, seu caráter de “superfície fugidia”, aliás, precisamente mediante sua intensificação sensível em todos os seus momentos de movimento e imobilidade, permitem sempre que se perceba a essencialidade imanente ao fenômeno. A particularidade, que como centro do reflexo artístico, como momento da síntese de universalidade e singularidade supera estas em si, determina a forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato, a qual conserva suas formas fenomênicas, mas as torna transparentes, propícias à ininterrupta revelação da essência (LUKÁCS, 1978, p. 222-3).

Lukács, mediante a categoria da particularidade, nos mostra como a arte adquire sua eficácia estética, superando numa mesma síntese tanto a genericidade do mundo e do humano, quanto a singularidade da parte específica da realidade sobre a qual se debruça. Essa síntese supera a cotidianidade dos fatos, figuras e situações que apresenta, tornando possível por meio destes um vislumbre da essência do real. Essência essa que

é apreendida através da sensibilidade imediata no desfrute da arte. Essa visão do estético, que guarda relações estreitas com o próprio conceito de práxis humana de Lukács, tem a possibilidade de ajudar a compreender a eficácia estética da obra de Graciliano Ramos justamente por ter como princípio fundante da arte o que vários críticos consideram ser uma contradição inexplicável, que é a sua capacidade de oferecer, por intermédio de uma perspectiva introspectiva (da análise psicológica do personagem), uma visão profunda e sensível do humano, sem abandonar uma perspectiva política, de cunho materialista, proporcionando ao leitor, a um só golpe de vista, a complexidade da mente do personagem, a condição humana genérica e o retrato do terreno social que os engendra.

De acordo com a análise lukacsiana não há um meio específico e apriorístico pelo qual o artista possa alcançar a particularidade; por esse mesmo motivo não há contradição no fato de Graciliano Ramos atingi-la através de uma “análise psicológica” dos seus personagens. Ao contrário, para Lukács essa flexibilidade na fixação da particularidade é o que proporciona a riqueza de matizes que a arte oferece enquanto reflexo do real. Há, também, uma dinâmica interna que faz a mesma obra oscilar entre momentos de proximidade ora com a universalidade, ora com a singularidade, sem que isso acarrete em prejuízo para a unidade e coerência da obra. A impossibilidade da determinação, através de um método, de uma fórmula rígida para fixação do ponto médio onde se realiza a particularidade é a abertura que propulsiona o desenvolvimento da arte, ampliando o raio de ação da criatividade humana, impedindo que a análise, através da particularidade, degenera em um formalismo estéril. Essa dialética entre as categorias, que existe no mundo real e se estende ao reflexo estético, é bem descrita por Lukács:

No interior da comunidade de conteúdo e forma, são também comuns, como vimos, as categorias de singularidade, particularidade e universalidade. E não apenas em sua homogeneidade, em sua sucessão em série, mas também – para dizê-lo de forma bastante geral – no fato de que estas categorias estão em si, objetivamente, assim como o movimento ininterrupto no processo de reflexo da realidade conduz de um extremo a outro. No interior deste último movimento é que se expressa o caráter peculiar do reflexo estético. (...) Neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa), e em ambos os casos o movimento para a particularidade é o conclusivo. (...) A particularidade é sob tal forma fixada que não mais pode ser superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte. O processo pelo qual as categorias se resolvem e se transformam uma na outra sofre uma alteração: tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade (LUKÁCS, 1978, p. 161).

Cabe ao crítico identificar esse movimento de transformação na dinâmica entre tendência à universalidade e à singularidade presente na obra, assim como verificar a justeza do conteúdo com relação à estrutura do real. A obra de arte deve sua eficácia à sua propriedade evocadora, que proporciona um confronto do homem que a frui com os destinos da humanidade, mediante o desfrute da obra de arte enquanto fenômeno singular, produzido por uma individualidade (ainda que artística) específica. O conteúdo do real, para se realizar na obra de arte necessita da mediação da forma, numa unidade dialética. A mera análise contedística, ou a mera análise formal, em separado são incapazes de dar conta da especificidade do estético. No bojo de tais considerações, entendemos que a categoria da particularidade oferece os meios mais adequados para dar conta da riqueza da obra de Graciliano Ramos, sem qualquer prejuízo no que concerne ao conteúdo e à forma, respeitando-a em sua singularidade enquanto reflexo estético.

1.2. A metaliterariedade em *São Bernardo*: a literatura na berlinda

Partimos do pressuposto de que toda obra de arte é produto de uma determinada concepção de mundo, sem a qual não pode haver uma obra artisticamente significativa. Paralelamente, toda obra literária significativa, ainda que indiretamente, expressa um determinado ponto de vista sobre a literatura. Mesmo que os escritores não formulem a questão de uma maneira explícita, podemos, a partir da obra, identificá-la. A tematização, a partir da própria obra de arte, das questões estéticas, tornou-se um dos critérios de valor artístico desde a modernidade, embora possa ser identificada em obras muito anteriores a esse período. Na sua introdução à teoria literária, Culler menciona a autorreflexividade como um dos atuais critérios de literariedade:

(...) Aqui encontramos uma outra noção que é importante na teoria recente: a da “auto-reflexividade” da literatura. Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência. (...) Podemos sempre indagar, a respeito de um romance (ou poema), como o que ele diz implicitamente sobre fazer sentido se relaciona com o modo como ele próprio empreende a tarefa de fazer sentido (CULLER, 1999, p. 41).

Esse critério se relaciona intimamente com a questão da arte enquanto atividade autoconsciente da humanidade e revela a intimidade do artista com as principais questões estéticas do seu momento histórico. Contudo, é um consenso mais ou menos estabelecido que a autoconsciência da literatura seja um fenômeno que remonte às suas origens. Ou como formulou Culler: “*A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura.*”¹⁶

¹⁶ Idem.

O que não quer dizer que haja consenso quanto às formulações acerca da metaficção. De maneira genérica, por “metaliteratura”, “metaficção”, “narrativa narcisística”, ou ainda, “romance de introversão”, denomina-se um tipo específico de texto literário em que é tematizada a própria literatura, ou ficção. A partir desse consenso, existem muitas divergências, e a principal delas é o critério de atribuição da tarja “meta”, ou seja, decidir quais obras se enquadram na categoria. Na delimitação desta categoria encontramos disparidades cronológicas e também em termos de exemplaridade.

O *Dicionário Literário* de Moisés (2004) traz uma definição que nos interessa:

METAFICÇÃO:

Ao longo de um romance ou uma novela, o narrador reflete acerca do que escreve, dividindo com o leitor as certezas e as perplexidades que o transcorrer dos acontecimentos e a articulação mais adequada das unidades narrativas lhe sugerem.

(...)

É a ficção que pensa a si própria dentro do texto em que se desenvolve, obedecendo a um impulso de autodesenvolvimento, como se o autor, desdobrado num “outro”, se espionasse no ato de construir o edifício narrativo, cujos antecedentes podem remontar a Cervantes e o *Dom Quixote* (Moisés, 2004,p.281).

É nesse sentido mais genérico que trabalhamos com a categoria da metaliteratura. O sentido mais específico em que a enfocamos é dado pela sua atuação dentro da obra de Graciliano Ramos, que tem características *sui generis*, conforme pretendemos demonstrar.

Entre as definições correntes do fenômeno que enfocamos, a de Fletcher e Bradbury nos parece fecunda na presente discussão, pois associa o fenômeno à tradição moderna, como é o caso da obra em questão. Não há, por parte dos autores, referência a uma ruptura radical com o realismo, nem de uma mudança decisiva na tradição mimética, apesar de também estarem cientes do perigo de uma possível desumanização

subjacente ao culto exacerbado à forma. Sobre o fenômeno da metaliterariedade, afirmam:

(...) É no modernismo que se encontra esse fenômeno, o qual adquire a forma de uma crise interna da representação e resulta, entre outras coisas, num gosto por formas que, voltando-se sobre si mesmas, mostram o processo de construção do romance e reproduzem os meios com que se realiza a própria narração. (...) Ao colocar os meios e as modalidades da arte no centro da obra, elas requerem o envolvimento do leitor em sua ordem de significações; assim, põem limites ao nível realista do funcionamento do romance e exigem que compreendamos *esta* ordem e *esta* estrutura particulares como uma totalidade articulada. Um dos grandes temas do romance modernista, com efeito, é o tema da arte do próprio romance, o qual, obrigando o leitor a ir além do conteúdo narrado do romance e a entrar na sua forma, deu à ficção modernista um caráter predominantemente simbolista (FLETCHER e BRADBURY, 1989, p. 323).

A tematização do ofício literário dentro de um romance é extensiva a outras obras de Graciliano Ramos (não se restringe a *São Bernardo*), sendo uma constante na sua produção artística. Em várias de suas obras é possível identificar a proposição para o problema do fazer literário na figura de seus narradores. Estes, enquanto narram, também refletem direta ou indiretamente sobre o narrar, apresentado como um *locus* privilegiado para que possamos encontrar as respostas que o autor formulou para a questão, permitindo-nos compreender o seu próprio fazer literário e as suas escolhas em relação à forma estética que dá vida ao seu conteúdo literário, na realização da obra como uma unidade organicamente constituída.

Podemos atribuir tal especificidade ao momento histórico, em que a obra foi forjada; este possui vínculos estreitos com o modernismo brasileiro. Na época imediatamente anterior (a década de vinte) foram levantadas polêmicas sobre a arte no Brasil; as novas propostas estéticas foram explicitadas em manifestos os mais variados, com uma proposta de fundo comum de renovação cultural. O modernismo promoveu questionamentos acerca da instituição literária em todas as suas esferas: formal, nos

seus fundamentos teóricos, seu papel político e social. Na década seguinte, Graciliano Ramos dá uma resposta a essas questões ao problematizar a literatura a partir de um narrador insólito: Paulo Honório, com o propósito de contar a sua história, um homem comum, vale dizer, um não literato, com pouca escolaridade, tenta escrever um livro.

Existem escritores que, paralelamente ao ofício, realizaram considerações teóricas sobre a atividade literária nos mais variados âmbitos: crítica literária, cartas, artigos, ou mesmo em suas obras, como é o caso do “Prefácio interessantíssimo” em *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade. Graciliano Ramos em *São Bernardo*, no entanto, ousou fazer da própria obra literária em si um documento não só de crítica literária, mas um exemplo da plena realização dos seus princípios estéticos, tanto no plano do enunciado, como no da enunciação.

Fletcher e Bradbury esmiúçam o procedimento modernista de tematizar a literatura através da própria obra, ao qual se referem como introversão do romance. Segundo esta leitura, há uma oscilação na escolha da prioridade dos momentos entre a mimese e o autotelismo, contudo, o romance modernista, segundo os autores, ainda não fez a opção definitiva pelo autotelismo, como parece ser o caso do romance pós-moderno:

(...) O processo de elaboração torna-se não só elemento integrante da lógica significativa da história: ele se torna, na verdade, a própria história. Em decorrência disso, os romances parecem se aproximar cada vez mais de sua natureza de construções verbais (embora, evidentemente, *todos* os romances o sejam), sendo a forma não apenas um meio para lidar com o conteúdo, mas, em algum sentido fundamental, o próprio conteúdo (...) Uma das conseqüências é o desaparecimento progressivo daquele realismo que esteve por tanto tempo associado ao romance; a linguagem deixa de ser o meio através do qual vemos e transforma-se no que vemos. O romance oscila na fronteira entre a literatura mimética e a literatura autotélica, entre uma arte feita pela imitação de coisas exteriores a ela e uma arte que é uma elaboração internamente coerente (FLETCHER e BRADBURY, 1989, p. 328).

A questão mais intrigante em *São Bernardo* é o fato de a preocupação estética, que em algumas obras facilmente descamba para o puro narcisismo formal, ser capaz de criar uma obra cujo desnudamento da sua estrutura e a explicitação das suas técnicas não são suficientes para embotar sua capacidade de chegar ao limite na revelação daquilo que há de mais visceral no homem. A sofisticação formal não esgota seus atributos. Em nenhum momento a dimensão humana é negligenciada. A partir de um viés psicológico, ao mesmo tempo que coloca em idêntico patamar a materialidade do produzir-se da existência humana, Graciliano Ramos mostra o mundo, porém subordinado à existência e às vicissitudes da personagem. Mostra assim que as contradições do mundo dormitam no âmago de cada ser – esmero estético, sem deixar de privilegiar os aspectos miméticos. Sobre esta característica *sui generis* de Graciliano ante a meteliterariedade, ou metalinguagem, Bulhões levanta questionamentos:

É oportuno enfrentarmos a questão: até que ponto a metalinguagem pode ser considerada procedimento do que poderíamos chamar de arte desinteressada; até que ponto o movimento do texto voltar-se sobre si mesmo ou para a discussão sobre a linguagem significa um distanciamento desse texto em relação ao mundo? Portanto, a questão também formula-se assim: como conceber a metalinguagem no caso de Graciliano Ramos? (BULHÕES, 1999, p.17-18).

A obra de Graciliano tem a capacidade de conseguir resolver harmonicamente as contradições postas pela chamada introversão, sem prejuízo para nenhuma das partes. Por tais razões as seguintes palavras de Fletcher e Bradbury bem poderiam ser referidas à obra em questão:

(...) Uma forma artística tão preocupada com sua própria estética é, evidentemente, o tipo de flor rara que apenas uma planta plenamente madura pode produzir. Existe um óbvio risco de decadência nessa endogamia, assim como há o risco de evitar a força e a pressão da história. Mas nesses escritores, aqui examinados sob o aspecto da introversão estrutural, há mais do que uma contemplação narcisista da arte. Os consolos da forma, quando são alcançados, o são a duras penas, e a partir de uma luta constante, muitas vezes aberta e

irresolvida. Conseqüentemente, essas obras atingem, em sua plenitude, uma autoconsciência lucidamente crítica da arte, única em sua fecundidade e originalidade (FLETCHER e BRADBURY, 1989, p. 338-9).

Enfocaremos neste trabalho a concepção de Graciliano (cujo resultado é a própria obra) como autor, explicitada na obra como um produto artístico, e o discurso de Paulo Honório sobre o narrar e sobre a literatura. Interessa-nos o fato de a obra em questão enquadrar-se na rubrica da metaliteratura. Essa característica torna-se tanto mais complexa pelo elemento do narrador, pela forma como ele se questiona sobre a narrativa que pretende e de fato empreende. As características de *São Bernardo* que favorecem a discussão proposta não passaram despercebidas pela crítica. Ainda que não tenha analisado detidamente este aspecto, Cristovão, já na década de setenta¹⁷, chama atenção para o fato de que :

S. Bernardo marca o ponto mais apurado da atitude metalingüística de acertar e afinar um código comum a narrador e leitor, com os processos de organização da história bem à vista e o valor exato dos convencionalismos empregados numa obra romanesca claramente explicados ao leitor (CRISTÓVÃO, 1977, p.26).

De antemão é lícito refletir sobre os aspectos metaliterários relacionados à figura do narrador de *São Bernardo*. Desde já registramos o fato de que existem duas dimensões na superfície da obra. O narrador é uma figura fictícia, que está ficticiamente escrevendo uma autobiografia. Na narrativa, existe um livro escrito por Paulo Honório, contando sobre a sua própria vida. Porém, na versão editada que nós leitores temos em mãos, trata-se de um romance escrito por Graciliano Ramos. Essas duas dimensões estão amalgamadas, não há uma narrativa assumida por Graciliano correndo paralelamente à narrativa de Paulo Honório. Desde o princípio, Paulo Honório aparece como o único responsável pela narrativa; não registramos episódio algum em que Paulo Honório não esteja à frente da narrativa, pois há um único ponto de vista narrativo em *São Bernardo*. Cristóvão novamente nos ajuda a pensar essa dimensão presente na

¹⁷ Do século XX.

obra¹⁸, em que a reflexão do narrador sobre o empreendimento narrativo e a reflexão sobre o mundo, e sobre sua vida em particular, encontram-se amalgamadas:

Esta atitude metalingüística representa para o narrador uma classificação do seu ponto de vista e da própria elaboração do texto. Se escrever é estruturar o pensamento e refletir sobre a linguagem, é também dominar os mecanismos do pensar e intuir do valor da realidade. Apercebe-se quem corrigir as idéias sobre elas, ao mesmo tempo que apreende a importância, perigo e valor dos signos (CRISTÓVÃO, 1977, p.27).

Não há muita novidade no fato de um romance apresentar-se como uma autobiografia fictícia; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, é exemplo canônico na literatura brasileira. E tal como em *São Bernardo*, trata-se de um suposto narrador-autor desmascarado apenas pela capa do livro, onde consta, naturalmente, o nome do autor factual. Uma diferença fundamental é o fato de o narrador de *São Bernardo* não ser um defunto, pelo contrário, sua narrativa parte de uma angústia existencial, da necessidade de avaliar sua vida de maneira objetiva, não obstante a profundidade dos caracteres emocionais investidos no seu relato. Outra diferença consiste no seu nível de escolaridade, Brás é um bacharel, ainda que medíocre, enquanto Paulo Honório teve uma educação precaríssima, tendo aprendido a ler na prisão.

Durante toda a narrativa de *São Bernardo*, Paulo Honório coloca-se explicitamente como narrador, o mais curioso efeito dessa presença constante do narrador na forma de “agora narrativo”, que transforma (não se trata de redundância) sua voz num presente presente, mesmo enquanto narra sobre o passado. A voz do narrador avalia e comenta cada momento memorado a partir da perspectiva do seu presente. O que dá uma dimensão autocrítica à sua escrita. Podemos mesmo dizer que

¹⁸ *São Bernardo*.

uma perspectiva duplamente autocrítica, porquanto o narrador não se restringe a criticar sua conduta passada e comenta a sua escritura.

São Bernardo tem um tema duplo: Paulo Honório narra a história de sua vida e, simultaneamente, a história da escrita do livro *São Bernardo*. As várias facetas deste romance não estão esgotadas ainda. Há mais um aspecto metaliterário: além de narrada, a escritura do romance aparece dramatizada. Temos ainda, como leitores, o privilégio de “presenciar em tempo real” as cenas em que Paulo Honório está a escrever. Acrescenta-se a falta de cerimônia com a qual o narrador se comunica diretamente com o leitor, que é também referido como possível consumidor.

Todas as características do texto que foram relacionadas até este momento são interessantes do ponto de vista da categoria da metaliterariedade. Para os padrões da pós-modernidade esse aspecto ofereceria em si grande interesse. No entanto, a obra de Graciliano nos oferece muito mais. Além de uma discussão do ofício literário empreendida pelo narrador, é possível encontrar em *São Bernardo* trechos que dialogam tanto explícita quanto implicitamente com a tradição literária brasileira.

Alguns exemplos são bem emblemáticos, como, por exemplo, a sugestão de Nogueira para que Paulo Honório escrevesse em língua de Camões, numa clara referência ao modelo canônico português. Em outro momento, Gondim apresenta capítulos com uma dicção retórica, e tolhe as veleidades prosaicas de Paulo Honório em escrever em contiguidade com a língua falada. Expõe o fato de a linguagem ser um dos principais instrumentos ideológicos na moderna sociedade, conforme ressalta Bulhões:

(...) a metalinguagem em Graciliano Ramos não se caracteriza somente pela recusa e hostilização das formas beletísticas e rebuscadas do discurso, mas entende que essas formas vinculam-se ao movimento de natureza ideológica. A crítica talvez ainda não tenha se dado conta efetivamente de que o caráter clássico da prosa de Graciliano Ramos – sob a forma de uma expressão concisa, essencial – envolve-se

coerentemente no projeto de superação da instância ideológica, identificando ideologia com os valores da “falsa consciência”. Assim, identificamos na realização metalingüística não um fechamento do texto em si mesmo, mas recurso de compreensão da realidade a partir da reflexão sobre o discurso (BULHÕES, 1999, p.20-21).

Em outros momentos, como aquele em que o professor Padilha impõe ao experiente, porém analfabeto Casimiro Lopes, a descrição distorcida do animal que ele conhece tão bem, podemos constatar uma faceta da metaliterariedade na obra de Graciliano a que Cristóvão se refere:

A atitude metalingüística dos narradores em Graciliano, não provém da facilidade na aquisição da linguagem, da facilidade em dominar, em realizar as operações lingüísticas da seleção – substituição, mas da necessidade de fazer funcionar corretamente a linguagem – atitude que se enquadra, de maneira justa na predisposição metonímica do seu estilo (CRISTÓVÃO, 1977, p. 24).

Característica que se deve ao fato de Graciliano nunca se afastar da concepção materialista dos fenômenos sociais e tão bem figurá-los na sua obra. Pois nunca perde de vista as condições de produção e reprodução da vida humana num determinado contexto social, político e econômico. Condições que se estendem até os domínios da produção artística, inclusive da produção propriamente literária. Esta característica da metaliterariedade em Graciliano é ressaltada por Bastos:

A literatura é um capítulo dessa narrativa [do capital]. Como tal, não é inocente. Está comprometida com os projetos de poder. Assim, coloca-se a questão mais crucial em Graciliano Ramos: considerando que o espaço chamado literatura é uma língua institucionalizada, um conjunto de códigos trabalhados e aprimorados pelos dominadores, como será possível exercer a prática literária como negatividade? Em outras palavras: como será possível reverter o instrumento literário, evitando que ele cumpra sua função de sempre – a de legitimar o domínio? (BASTOS, 2004,p.37-38).

É exatamente esta a reflexão que a metaliteratura em *São Bernardo* nos proporciona, em todos os seus matizes, abrangendo as exigências imediatamente relacionadas com a estética, sem deixar de lado a complexidade psicológica e social das

suas personagens, numa perfeita conjugação entre apuro estético, autorreflexão da instituição literária e crítica social do ofício das letras.

CAPÍTULO II

A autoconsciência narrativa

Neste segundo capítulo iremos trabalhar com os aspectos mais diretamente relacionados à metaliterariedade de *São Bernardo*. Os dois primeiros capítulos de *São Bernardo*, como argutamente Mourão (1979) demonstra, são fundamentais para a compreensão da estrutura geral da obra e, mais ainda, no que se refere aos recursos metaliterários utilizados por Paulo Honório como narrador, bem como os utilizados por Graciliano Ramos na qualidade de autor, também autoconsciente. É por tal motivo que a nossa análise da autoconsciência narrativa consistirá em uma leitura pormenorizada dos referidos capítulos.

2.1. Dois “capítulos perdidos”: nos bastidores da ficção

2.1.1. A quebra do protocolo

No primeiro capítulo de *São Bernardo* o narrador relata sua primeira tentativa de escrever. Este é o tema explícito do capítulo. São narrados os sucessos referentes a esta tentativa, porém nada é esclarecido a respeito do narrador, nem o tipo de livro que pretende escrever, nem a temática, muito menos o que o levou à ideia de escrever. Outra questão obscura é a identidade do narrador. Lafetá escreve sobre as primeiras impressões suscitadas pela abertura do romance:

O leitor foi – de chofre – empurrado para dentro de um mundo que desconhece. (...) Foi lançado diretamente na ação, no meio dos fatos. Apenas uma voz narrativa, falando em primeira pessoa, o dirige. (...) Sua força cobre tudo, e aquilo que de mais forte nos fica das páginas iniciais é a impressão da sua figura. Sem nos dizer nada explicitamente sobre si mesmo, fornece-nos, no entanto, a sua

imagem: 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, 1985, p. 191).

O início abrupto comentado por Lafetá descortina o mundo ficcional com um lembrete para o leitor, lembrete do fato de se tratar de uma narrativa escrita, instituindo ostensivamente uma relação de tipo autor-leitor.

A primeira frase inaugura a narrativa de maneira direta e incisiva:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho¹⁹.

Esta primeira frase, aparentemente inocente, apesar de estranha por não ser precedida por nenhum preâmbulo que situe o leitor, denuncia o contexto em que a narrativa se inscreve: dentro do contexto capitalista, sendo esse contexto identificável pela menção à divisão do trabalho. Esta ideia de produzir um texto literário a partir da divisão do trabalho soa, no mínimo, estranha.

Porém, logo em seguida, ele explica em que consistiria a divisão:

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa²⁰.

Algumas funções são, no entanto, velhas e conhecidas funções editoriais, como, por exemplo, a composição tipográfica, assim como a revisão ortográfica. No entanto, não fica muito claro que espécie de obra o narrador tem em mente, pois ele se refere a uma parte moral, citações latinas, misturadas a rudimentos de agricultura e pecuária.

¹⁹ RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 45ª ed. Rio - Record, 1985. A partir de agora, todas as vezes que esta obra for citada será abreviada com a sigla "SB", seguida da paginação do trecho citado.

²⁰ SB, p. 07.

Transparece, nas entrelinhas, o fato de o narrador, apesar de se apresentar bastante resoluto e seguro de si, não saber ainda exatamente que tipo de narrativa pretende empreender. Muito embora a divisão apresente coerência do ponto de vista funcional, e ser assim indiretamente legitimada pelo narrador, a atribuição de funções pode ser lida como um hábil pretexto de Graciliano Ramos para apresentar o primeiro aspecto dos personagens em cena: as suas respectivas profissões. Ao atribuir as tarefas, fica clara, pela menção à profissão dos colaboradores, a escolha de sua função na escrita da obra. Por ser padre, Silvestre estaria apto para ocupar-se das citações latinas; já Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, como redator e diretor de um jornal, deveria estar apto para a composição literária.

Da perspectiva de Paulo Honório no papel de narrador é perfeitamente coerente citar os participantes e o seu papel na pretensa escrita. Por outro lado, da perspectiva autoral, constatamos que a sua primeira caracterização das personagens passa pela rubrica profissional e funcional não só em relação ao projeto da escrita, pois nota-se a nítida hierarquização social esboçada. A tarefa de cada uma na composição do livro não apenas reflete suas habilidades, como também denota seu lugar na consideração do narrador, que destinou para si uma atribuição muito vantajosa: a autoria, o reconhecimento público.

Porém, uma coisa que nos chama atenção é o fato de que as funções de traçar o plano geral e a composição literária são destinadas a pessoas distintas. O plano geral da obra seria uma atribuição do narrador, enquanto a composição literária, de Gondim. Essa divisão em que um indivíduo pensa e outro faz é conhecida do processo produtivo capitalista em geral, no qual há um especialista que planeja e o trabalhador, que executa tarefas simplificadas, que são alheias ao sentido geral do processo. Não por acaso, a

autoria não seria atribuída àquele que realizasse a composição literária, mas sim àquele que “faria as despesas” e “traçaria o plano”.

Com apenas um parágrafo o autor expõe questões sobre a literatura, que remetem ao seu contexto específico: a produção literária no modo de produção capitalista. Parte das funções citadas pelo narrador é comum ao processo de produção editorial, que ao final acaba por redundar no fato de que a edição de um livro nunca é resultado do trabalho de apenas uma pessoa, e sim de várias. Porém, normalmente os méritos são atribuídos ao nome mais evidente, o que fica na capa.

Outro lembrete, do autor, está na possibilidade de uma pessoa escrever o livro e outra assumir a autoria, já que a atividade literária passa a ser mais uma atividade rentável; a literatura, como as demais práticas humanas, se torna uma mercadoria.

O parágrafo seguinte prossegue a narrativa dos projetos para a escrita e posterior publicação do tal livro, de que, até então, não sabemos exatamente qual o seu escopo:

Estive uma semana bastante animado, em conferências com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambujem. Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendíamos.²¹

No terceiro parágrafo há uma referência à crítica literária, na figura dos elogios sob encomenda publicados no jornal, apresentados como condição para uma boa margem de vendas. Ainda na década de trinta do século vinte a crítica literária era feita no rodapé dos periódicos, e não havia ainda uma crítica especializada no sentido acadêmico, cabendo uma simples resenha a uns tantos escritores, jornalistas e a alguns homens cultos. A menção às vendas também vem reforçar que a atividade literária tem, a partir do capitalismo e da consequente especialização do mercado editorial, a

²¹ SB, p. 07.

finalidade de produzir lucros mediante boas vendas, assim como a profissionalização do ofício de escritor.

Essa nova feição especializada do mercado editorial que Graciliano Ramos indica é explicitada por Hauser, exatamente como um advento dos tempos modernos, tributário do surgimento da classe média como um importante extrato social, com amplas repercussões no plano estético:

O processo de nivelamento cultural, na Inglaterra, tem a sua expressão mais frisante no aparecimento de um novo público com hábitos de leitura regular, isto é, um círculo relativamente largo que lê e compra livros com regularidade, assegurando assim a numerosos escritores um modo de vida livre de obrigações pessoais. A existência deste público deve-se, em primeiro lugar, à proeminência cada vez maior da classe média abastada, que rompe as prerrogativas culturais da aristocracia e manifesta um interesse vívido e cada vez maior pela literatura. Os novos detentores da cultura não podem produzir indivíduos com personalidade, ambiciosos e suficientemente ricos que bastem para desempenhar o papel de grandes patronos, mas são suficientemente numerosos para garantir um mercado de livros que assegura a manutenção aos escritores (HAUSER, 1980-1982, p. 690).

O novo público, como demonstra Hauser, possui novos critérios de apreciação estética. O gosto eminentemente clássico da aristocracia vai aos poucos sendo substituído por um gosto médio, muito menos refinado. Mais uma vez, Graciliano Ramos não deixa passar esse importante detalhe; no próximo parágrafo, ei-lo explicitado por Paulo Honório:

João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem²².

O narrador, mesmo sendo um novo rico, esta nova condição financeira, não o reveste dos requisitos da educação aristocrática, não podendo apreciar a deslocada pretensão classicista de João Nogueira que, à época, já havia se tornado extemporânea e passível de ridicularização.

²² SB, p. 07.

Nas linhas seguintes vai ficando claro que a divisão vislumbrada a princípio não se mostra muito produtiva: “Afastei-o da combinação e concentrei as minhas esperanças em Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam”. Nessas poucas linhas, fica bastante claro que para produzir um texto literário nas condições da divisão do trabalho proposta pelo narrador, não seria possível fazê-lo em parceria com uma pessoa que tivesse suas próprias ideias sobre a composição literária. Era necessário, pois, não só uma personalidade submissa, mas uma posição que o sujeitasse a receber ordens. Por ofício e pela precariedade da sua posição social, Gondim se apresenta como a escolha ideal.

Trabalhamos alguns dias. À tardinha Azevedo Gondim entregava a redação ao Arquimedes, trancava a gaveta onde guarda os níqueis e as pratas, tomava a bicicleta e, pedalando meia hora pela estrada de rodagem que ultimamente Casimiro Lopes andava a consertar com dois ou três homens, alcançava São Bernardo. Comentava os telegramas dos jornais, atacava o governo, bebia um copo de conhaque que Maria das Dores lhe trazia e, sentindo-se necessário, comandava com submissão:

– Vamos a isso²³.

Nesta passagem, enquanto Paulo Honório parece narrar fatos banais, Graciliano nos mostra, de antemão, a sujeição a que Gondim está exposto por causa da precariedade em que vive. Esta fica explícita tanto pela pobreza da sua “redação” quanto pela menção à gaveta dos níqueis e pratas, que Gondim ainda se dá ao trabalho de trancar. Esse detalhe é mencionado pelo narrador por puro escárnio. Essa posição de Gondim figura perfeitamente a posição social do intelectual na sociedade brasileira como um todo. Carlos Nelson Coutinho²⁴, ao referir tal condicionamento, que remonta à condição colonial e escravista do Brasil, remete à leitura gramsciana do papel do

²³ SB, p. 08.

²⁴ Tal reflexão encontra-se no ensaio: *Os intelectuais e a organização da cultura* (Cf. COUTINHO:2005).

intelectual nas sociedades que ingressam nas relações capitalistas pela via prussiana²⁵, que estariam situados “à sombra do poder”:

Ligando-se a um poderoso influente, o intelectual era agraciado com empregos, prebendas, etc.. É verdade que essa situação de subordinação pessoal às classes dominantes era atribuída à condição intelectual. A posse da cultura era um meio de distinção para homens livres, mas não-proprietários, que não queriam se dedicar a um trabalho efetivo, já que o trabalho era marcado pelo estigma da condição escrava. Ser intelectual era ser ocioso; precisamente na possibilidade de desfrutar desse ócio é que residia o traço de distinção, o status superior do intelectual. E esse status, ao mesmo tempo em que servia de disfarce para a posição dependente do intelectual, acentuava o caráter ornamental da cultura dominante da época (COUTINHO, 2005, p.23-4).

O trecho “Vamos a isso” é o primeiro indicador de fala do livro. O esforço despendido por Gondim para chegar a S. Bernardo, pedalando por meia hora, mostra que a relação não é paritária. Ele se refere ao comando submisso de Gondim para o início das atividades literárias em parceria com o narrador. Antes de conceder a fala ao outro, o narrador sublinha o tom submisso do personagem.

De fato, trata-se da caracterização do protagonista em razão de suas atitudes e, de passagem, da caracterização dos coadjuvantes a partir do que parece uma simples narração de fatos. Esse meio de revelar o personagem se estende a toda a narrativa, sendo um indicador da maneira pela qual Graciliano Ramos enxerga os homens: estes se deixam revelar através de suas atitudes diante das questões práticas colocadas pela vida, a partir de seus imperativos contingentes. Tal maneira de construir a narrativa coincide com a concepção lukacsiana de que:

A verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais. Em que coisa, entretanto, e de que modo, torna-se visível tal verdade? É claro, não somente para a ciência e para a política fundada sobre bases científicas, mas também para o conhecimento

²⁵ Modelo forjado por Lenin para caracterizar as sociedades onde o ingresso no sistema capitalista não se deu por via da revolução burguesa, e sim pela acomodação da antiga ordem pré-capitalista ao contexto da economia capitalista.

prático do homem na sua vida cotidiana, que essa verdade da vida só se pode manifestar na *praxis*, no conjunto dos atos e ações do homem. As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando os atos e as forças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade. Só a *praxis* humana pode exprimir concretamente a essência do homem. (...)

É através da *praxis*, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária. A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da *práxis* (...) (LUKÁCS, 1965, p.57-8).

Essa visão do reflexo estético implica a necessidade de a arte romanesca demonstrar como os homens forjam seu caráter e o seu destino através das suas ações e do seu relacionamento com os outros homens. Apenas a partir dessa perspectiva pode uma obra de arte ser humanamente significativa.

A narração da reunião prossegue, e temos então a primeira descrição cenográfica:

Íamos para o alpendre, mergulhávamos em cadeiras de vime e ajeitávamos o enredo; fumando, olhando as novilhas caracus que pastavam no prado, embaixo, e mais longe, à entrada da mata, o telhado vermelho da serraria²⁶.

A descrição cenográfica, no entanto, não aparece de maneira independente dos acontecimentos narrados. Ao contrário, a descrição do cenário é ela mesma também narração e se apresenta com uma consequência natural desta. As informações que aparecem, apesar de não serem diretas, mostram que o narrador é um proprietário rural, e apesar de não nos indicarem a dimensão exata da propriedade, dão uma amostra dos predicados de S. Bernardo ao mencionar um alpendre (atribuído a casas de dimensão considerável), as vacas de raça, as matas e a serraria, demonstrando tratar-se de uma propriedade com atividades econômicas diversificadas.

²⁶ SB, p. 08.

Na sequência, descobrimos o motivo pelo qual o narrador julgou ser possível uma parceria literária com Gondim:

A princípio tudo correu bem, não houve entre nós nenhuma divergência. A conversa era longa, mas cada um prestava atenção às próprias palavras, sem ligar importância ao que o outro dizia. Eu por mim, entusiasmado com o assunto, esquecia constantemente a natureza do Gondim e chegava a considerá-lo uma espécie de folha de papel destinada a receber as idéias confusas que me fervilhavam na cabeça²⁷.

Não havia, de fato, nenhuma identificação entre ambos, nem em termos de concepção literária, nem em termos de intenções relacionadas ao conteúdo da obra a ser realizada. Está claro que a possibilidade de acordo entre ambos estava condicionada à anulação da subjetividade de Gondim, que Paulo Honório considerava um mero instrumento de escrita, como um lápis ou uma máquina de escrever, restringindo-se apenas a executar aquilo que o narrador imaginasse. Ocorre que, ao contrário da atividade de produção material, no campo das artes tal separação entre intenção e gesto, correspondendo cada uma a indivíduos distintos, se mostrou impossível:

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguiei:

– Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!²⁸

Aparece mais uma incompatibilidade entre as perspectivas literárias dos parceiros, agora no que se refere à linguagem que deve ser utilizada. Vemos que as pretensões do narrador, anunciadas como um desejo de estabelecer parceria, são desmascaradas pela reação autoritária de Paulo Honório, quando o resultado se mostrou em muito diferente das suas intenções. A responsabilidade, claro, recaiu sobre o outro.

²⁷ Idem.

²⁸ SB, p. 08-9.

Verificamos que a relação estabelecida é de autoridade, o que ficara patente a partir do “comando submisso”, presente parágrafos acima.

Chamamos atenção que o travessão acima se refere à primeira fala direta do narrador e corresponde a uma reação colérica, em que ele xinga Gondim, sendo sua primeira frase num tom imperativo (vá = verbo ir no modo imperativo; antes de qualquer palavra), bastante categórico.

O interlocutor procura se justificar, porém a justificativa aparece através da narração, não é uma fala direta:

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala²⁹.

Apenas após a pergunta do narrador, que se apresenta como fala direta, Gondim tem de fato o direito de tentar se defender:

– Não pode? perguntei com assombro. E por quê?
Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.
– Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, Seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia³⁰.

Antes de comentarmos o conteúdo da resposta à questão, que tem grande interesse para a discussão, detenhamo-nos para observar que a forma segue em todos os momentos a necessidade de caracterizar adequadamente a relação entre o narrador e o seu interlocutor, o que transparece não só no sentido das frases, mas também na sua sintaxe e no uso dos travessões. O resultado é a caracterização não só da relação entre ambos, mas das suas posições sociais; assim como expressa por suas atitudes a

²⁹ SB, p. 09.

³⁰ Idem.

caracterização de suas personalidades, que, não obstante a sua concisão e aparente frivolidade, é profundamente realista.

Voltemo-nos agora para a queixa de Paulo Honório. Ao questionar a verossimilhança da linguagem, este tem como referência o atributo imediatamente pragmático da linguagem, que seria promover a comunicação entre os homens. O conteúdo da resposta de Gondim marca um antagonismo entre suas perspectivas: ele traça uma caracterização da literatura paralela à caracterização beletrista, que argumenta que a linguagem literária se diferencia justamente por oposição à chamada “fala comum”, sendo, portanto, necessariamente, ornamentada, artificiosa e elevada. E acrescenta que este é um dos principais critérios de literariedade, já que determinante do sucesso de público.

A segunda tomada panorâmica da fazenda segue o estilo da fusão das ações do narrador, estilo que se estende por toda a obra. Esta segunda “descrição” dá conta da presença de personagens que ainda não haviam sido mencionados, no pleno uso de suas atribuições ocupacionais, denotando seu *status* social. Esta cena acrescenta novas informações sobre os atributos da propriedade. O olhar de Paulo Honório inventaria e hierarquiza tudo e todos por onde passa.

Levantei-me e encostei-me à balastrada para ver de perto o touro limosino que Marciano conduzia ao estábulo. Uma cigarra começou a chiar. A velha Margarida veio vindo pelo paredão do açude, curvada em duas. Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena. Em seguida enchi o cachimbo:³¹

Alguns detalhes trazem outras dimensões narrativas. A parada contemplativa de Paulo Honório faz com que ele seja psicologicamente influenciado pelo espaço circundante. A cigarra anuncia o fim do dia e, a um só tempo simbólica e

³¹ Ibidem.

mimeticamente, anuncia a chegada da noite. De maneira sutil o narrador deixa transparecer sua inquietação com a chegada das trevas noturnas. Neste sentido é significativo o efeito provocado pelo pio da coruja; mais significativa é a associação entre o pio da ave e a lembrança de uma mulher, que é mencionada pela primeira vez. A relação entre o animal e a memória da misteriosa mulher só será esclarecida muito mais tarde na narrativa. A aparição da coruja com o seu pio lúgubre é um recurso narrativo bastante sofisticado. A coruja funciona como um índice a indicar para os leitores o prenúncio de acontecimentos catastróficos relativos ao tempo do enunciado, funcionando como um *flashforward*, um adiantamento; simultaneamente, em relação ao tempo da enunciação, trata-se de um *flashback* do narrador. A figura da coruja como símbolo de má sorte futura é relatada por Cascudo, constituindo dois verbetes do seu *Dicionário*, proporcionando sua localização na cultura alagoana:

CORUJA: Anuncia a morte quando voa sobre a casa dos enfermos e avisa desgraças pela simples audição do canto lúgubre. Uma espécie é mesmo denominada Rasga-mortalha, e o doente estará irremediavelmente perdido (CASCUDO, 2002, p.164).

RASGA-MORTALHA: Pequena coruja alvacentas (*Tyto Alba*), de vôo pesado e baixo. O atrito das asas lembra um pano resistente que fosse rasgado bruscamente. Os supersticiosos dizem que a coruja está *rasgando mortalha* para algum doente da vizinhança. Atraída pelas luzes acesas no aposento dos doentes, a rasga-mortalha insiste nos vôos e rumores, assustando a todos, como que avisando morte inevitável e próxima. Em Alagoas, é chamada de *graxadeira*. Seu canto é como um rasgar de mortalha. Diz-se que, quando canta sobre uma casa, morre o chefe da família (CASCUDO, 2002, p. 571).

A fala seguinte de Paulo Honório, apesar de já não mais se referir à discussão literária já encerrada, pode ser interpretada como uma resposta de Graciliano Ramos à questão, encerrando o capítulo. Já que seria inverossímil que o narrador pudesse argumentar adequadamente com o jornalista, o autor põe na boca do personagem uma frase aparentemente inocente e verossímil, sem sombra de dúvidas:

– É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! Beba conhaque, Gondim³².

Dizer que o mingau virou água significa que a linguagem corrente não é nem um pouco desprovida de artifícios, podendo ser prenhe de sentidos ambíguos, metafóricos, simbólicos, alegóricos, tanto quanto a própria literatura, e o seu uso não compromete necessariamente o caráter literário de um texto, podendo, ao contrário, surgir da necessidade estética legítima de se aproximar da experiência dos homens comuns.

A primeira frase do livro indica que o narrador está se referindo à escrita do livro que estamos a ler, conforme denota o pronome “este”: “*Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho*”³³. O primeiro capítulo inicia-se aludindo diretamente ao fato de estarmos lidando com uma narrativa. E o narrador está se situando enquanto tal. Este procedimento é no mínimo inusitado; o comum na narrativa tradicional é que esta se refira primeiro à história, contando fatos a partir de um dado ponto específico. A abertura do romance a partir deste ponto da narrativa tem consequências para a configuração estrutural da obra, como observa o crítico Rui Mourão em seu ensaio *A estratégia narrativa de São Bernardo*:

(...) Definem-se, portanto, desde logo os dois planos de desenvolvimento do romance. No primeiro capítulo, o autor força a impressão de realidade dessas perspectivas, situando Paulo Honório narrador como que fora do texto (MOURÃO, 1979, p. 165).

A aparente ausência do narrador no primeiro capítulo é contraditória; observemos que logo na primeira frase ele se identifica como o narrador. O verbo principal da primeira oração do capítulo, que versa exatamente sobre a escrita do livro, tem o narrador com sujeito: “imaginei escrever”; apesar de não estar na oração, o sujeito

³² Ibidem.

³³ SB, p.07.

é identificável como primeira pessoa do singular – “Eu” –, e qualificado como “sujeito oculto”. De modo que a própria qualificação do sujeito se insinua como uma ambiguidade. Tal ambiguidade não parece justificável do ponto de vista do horizonte de intenções do narrador, pois todo o conteúdo deste primeiro parágrafo converge para a narração das primeiras tentativas do narrador em escrever.

A duplicidade temporal – existem representados o tempo do enunciado (os eventos que ocorrem na vida de Paulo Honório) e o tempo da enunciação (o momento em que se escreve o livro) – está ligada ao problema do ponto de vista narrativo. O romance é narrado em primeira pessoa, por um “eu protagonista” que, distanciado no tempo, abrange com o olhar toda sua vida e procura recapitulá-la, cortando-a para si e para nós, leitores. É este distanciamento que lhe dá uma pseudo-onisciência, concomitante à existência do olhar abrangente, capaz de determinar os momentos importantes de sua evolução. Este procedimento é responsável por boa parte da objetividade que, como vimos, ressuma por toda a narrativa. Não é, entretanto, o único responsável, pois a objetividade nasce – como também já vimos – da atitude que caracteriza o narrador em face de tudo que lhe acontece. Na verdade, existe uma conjugação funcional dos dois procedimentos: o conhecimento amplo dado pelo distanciamento temporal funde-se à caracterização do personagem narrador e os dois juntos criam a postura objetiva que dá o tom do romance (LAFETÁ, 1985, p. 209-10).

Lafetá nos mostra, no trecho supracitado, que o recurso utilizado por Graciliano não se restringe a um exercício de erudição, emprego da técnica pela técnica. Ele parte de uma necessidade própria ao exercício narrativo. E possui enorme importância para a consolidação da eficácia estética alcançada por Graciliano em *São Bernardo*. Lukács nos esclarece a fonte e a natureza desta necessidade:

O costume de se afastar dos acontecimentos, que permite exprimir uma seleção dos elementos essenciais já operada pela *práxis* humana, pode ser encontrado nos autênticos narradores até mesmo no caso em que eles adotam a forma da narração na primeira pessoa, isto é, quando fazem supor que o narrador seja um personagem da própria obra (LUKÁCS, 1965, p. 64).

O que explica o fato de a vida de Paulo Honório ser mostrada em retrospecto, embora o ato de narrar apareça como presente contínuo. Este distanciamento do

narrador em relação aos fatos da sua vida que são narrados corresponde à necessidade de seleção dos momentos mais significativos para que a dimensão autocrítica seja atingida em profundidade e amplitude proporcionais ao acento trágico dos destinos narrados.

Notemos que, para o narrador, esses parênteses sobre a primeira tentativa de escrever não são ainda escrita, pois estão situados no tempo como um momento anterior à escrita – o que se tornará plenamente evidenciado a partir do segundo capítulo. Atribuímos tal ambiguidade a Graciliano Ramos enquanto autor . Aqui ele joga com o problema de iniciar o romance. Esse problema aparece caracterizado em dois níveis. Primeiro como problema colocado para o narrador, problema prático que tem de ser solucionado ao nível da fábula pelo protagonista.

No segundo nível o problema se coloca na seara técnica, diz respeito ao escritor enquanto profissional do ofício das letras. Tal problema ele resolve de maneira inusitada, não tradicional: ao colocar um narrador que não domina a arte da escrita abrindo um livro de forma tão ousada, Graciliano se relaciona (ainda que indiretamente) com as polêmicas suscitadas pelos modernistas brasileiros. É sabido que Graciliano antipatizava com o alarido em torno de técnicas vanguardistas propostas por alguns adeptos da Semana de Arte Moderna de 22. Faz-se relevante citar palavras suas acerca do modernismo brasileiro, quando de uma entrevista cedida a Homero Senna, nos idos de 1948:

- E que impressão lhe ficou do Modernismo?
- Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti.
- Não exclui ninguém dessa condenação?
- Já disse: “Salvo raríssimas exceções”. Está visto que excluo Bandeira, por exemplo, (...). Por dever de ofício, pois estou

organizando uma antologia de contos brasileiros, antologia que rola há mais de três anos. Tive de reler toda a obra de um dos próceres do Modernismo. Achei dois contos, de cinco ou seis páginas cada um. E pergunto: isso justifica uma glória literária?

Franze a testa, detém-se um instante, mas logo prossegue:

– Os modernistas brasileiros, confundindo o ambiente literário do país com a Academia, traçaram linhas divisórias rígidas (mas arbitrarias) entre o bom e o mau. E, querendo destruir tudo que ficara para trás, condenaram, por ignorância ou safadeza, muita coisa que merecia ser salva. (...)

– Quer dizer que não se considera modernista?

– Que idéia! Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão (SENNA, 1977, p. 50-1).

Através desta técnica – que poderíamos (caso Graciliano fosse dado a sátiras, coisa que o seu temperamento obstava) nos arriscar a identificar como uma possível sátira aos procedimentos vanguardistas, pois até um homem simples, com uma instrução precária, pode, ainda que sem se dar conta, usar técnicas tidas como vanguardistas –, Graciliano realiza bem mais: ele mostra na prática que qualquer técnica é bem-vinda, desde que se mostre necessária e adequada ao conteúdo, e contribua para o desenvolvimento da narrativa, porém não como mero espetáculo *nonsense*. Pois esse recurso sofisticado aparece como fruto da inabilidade do narrador, além de contribuir para a sua caracterização psicológica.

Podemos assim, a partir do curto primeiro capítulo de *São Bernardo*, identificar um profundo desejo de Graciliano Ramos de representar fatos humanos na arte, de maneira tal que, ao invés de encobrir, exponha os fundamentos sociais da vida humana e a repercussão destes no plano da arte. Consegue ele demonstrar, com grande economia de recursos, aquilo que Lukács defende:

A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. Sem essa íntima poesia não pode haver epopéia – e naturalmente, também a arte do romance – consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da *práxis* social – aparece não na

forma de um rebuscado produto artificial virtuosístico, mas como algo que nasceu e cresceu naturalmente, quer dizer, como algo que não é inventado e sim, apenas descoberto (LUKÁCS, 1965, p. 60-1).

Não é, pois, casual que Graciliano Ramos ocupe o posto de um dos maiores artistas brasileiros; sua arte é capaz de mostrar-nos o homem da zona da mata em suas particularidades, a partir do destino de uma figura particular, atingindo, por meio do justo reflexo estético, a representação da universalidade do gênero humano, em sua riqueza sócio-histórica, material e subjetiva.

2.1.2. Prólogo *making-off*³⁴

Se no primeiro capítulo Graciliano explora magistralmente o recurso de situar o narrador fora dos acontecimentos que pretende narrar para contar como que em *off* sobre o malogro da primeira ideia da construção do romance que seria representado por *São Bernardo*, o segundo capítulo tem uma feição um pouco distinta.

A maneira pela qual o narrador inicia o capítulo é muito curiosa, seguindo a linha lacônica do primeiro capítulo, onde o narrador fala sem ser claro a respeito do assunto, não obstante suas frases serem extremamente diretas. Eis o início:

Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta³⁵.

O que é mais significativo neste parágrafo é a obscura explicação dada para a retomada do ignoto projeto: um pio de coruja. Chama-nos a atenção o imperativo da influência exercida pelo pio da coruja, que o impele para a “composição”, a despeito da

³⁴ O termo *making-off* tem como tradução literal “fazendo-em-*off*”. É um termo de origem anglicana, usado comumente no cinema e na TV para designar gravações realizadas nos bastidores de uma outra gravação (tanto de *shows*, como de filmes ou programas).

³⁵ SB, p. 09-10.

dúvida sobre a suficiência dos seus recursos. O leitor atento pode observar que se trata da segunda aparição da coruja, que no final do capítulo anterior fez o narrador estremecer com seu pio.

No parágrafo seguinte o narrador comenta as vantagens do trabalho *solo*:

Afinal foi bom privar-me da cooperação de Padre Silvestre, de João Nogueira e do Gondim. Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro³⁶.

Ficamos então sabendo que o livro se refere a fatos íntimos, ao ponto de o autor (Paulo Honório) considerar o recurso ao anonimato. Conhecemos aqui o gênero da narrativa de Paulo Honório, o narrador, que mesmo sem se referir especificamente ao gênero de sua narrativa, situa-a no campo das memórias.

É interessante notar que, apesar de a escrita do livro se evidenciar como o tema deste capítulo, o narrador não a aborda de uma maneira direta. O tempo todo ele segue falando sempre de suas atitudes; o relevo é sempre dado às suas ações e quase nunca ao objeto delas. As informações que obtemos deste último são, até aqui, sempre indiretas. O que começa a se modificar (no âmbito deste capítulo) a partir do próximo parágrafo. Neste, o narrador finalmente trata diretamente de suas intenções narrativas, bem como das dúvidas acerca de sua competência para realizá-la a contento. O segundo capítulo é o lugar em que Paulo Honório se coloca concretamente a problemática, que pode ser resumida na pergunta: como narrar?

Ao questionar suas habilidades para escrever, Paulo Honório se refere, ainda que de maneira rústica, às questões formais implicadas no ato narrativo, especificamente nas dúvidas sobre a seleção dos eventos a serem narrados e da sua organização. Este trecho

³⁶ SB, p. 10.

indica a consciência do narrador enquanto tal. Ao invés de iniciar a narrar a história de maneira “espontânea”, Paulo Honório exhibe a consciência de que se trata de uma narrativa escrita, com suas particularidades, e também a consciência de que toda narrativa (oral ou escrita) se diferencia da vida em si com sua infinidade de fatos que se sucedem sem uma ordem preestabelecida.

Este terceiro parágrafo deixa entrever que o segundo capítulo é narrado em “tempo real”, ou seja, não se trata de uma visão de fora do próprio processo narrativo, e sim de uma visão simultânea à própria escrita.

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda³⁷.

A notação “continuemos” é um elemento novo na narrativa. Está implícito que ele se refere à continuação da escrita, pois este é o ato que ele vinha realizando. Fato este que se evidenciará no parágrafo consecutivo do livro. É curioso, porém, notar que até então, em todos os momentos em que Paulo Honório se refere ao ato ou ideia de escrever o verbo que o expressa encontra-se sempre na primeira pessoa do singular. O primeiro capítulo é exemplar neste sentido: “iniciar este livro”, “imaginei construí-lo”, “via os volumes expostos”; o mesmo se verifica em todo o resto do livro. A exceção corresponde ao rápido episódio da tentativa de escrever em parceria com Gondim, que é contada um pouco mais detalhadamente, cujos exemplos do uso da primeira pessoa do plural são “Trabalhamos alguns dias” e “ajeitávamos o enredo”. Em tais casos é patente que os sujeitos das orações são Paulo Honório e Gondim.

No parágrafo que estamos a analisar não ocorre o mesmo, pois logo no início do capítulo o narrador deixa claro que decidiu valer-se de seus próprios recursos para empreender

³⁷ Idem.

sua narrativa, dispensando a cooperação de terceiros, o que se teria revelado vantajoso por proporcionar o sigilo sobre a sua identidade, deixando-o mais confortável para revelar fatos íntimos, que de outro modo seriam inconfessáveis.

Que significa, então, esta notação “continuemos”?

O crítico Rui Mourão oferece uma explicação:

Se essa frase fosse cortada, a página permaneceria com seu sentido perfeito. (...) [A frase] é dispensável como ligação entre os dois parágrafos, que se articulam independentemente daquela referência discursiva a um ato que se efetiva de maneira automática, mas é altamente significativo enquanto pretende concretizar a própria imperícia do narrador (MOURÃO, 1977, p. 169).

A explicação de Mourão nos parece essencialmente correta no tocante à explicação da presença da notação em questão. Porém não alude ao fato inusitado de ela aparecer na primeira pessoa do plural e não especula sobre quem seriam os sujeitos implícitos. Sendo apenas uma “referência discursiva a um ato que se efetiva de maneira automática”, poderia muito mais adequadamente aparecer no presente, e na primeira pessoa do singular: “continuo”, que seria muito mais coerente com relação ao resto da narrativa. Como, por exemplo, em relação à frase que inaugura o terceiro capítulo, que se inicia “Começo declarando”. E não no imperativo, e muito menos na primeira pessoa do plural.

Nossa interpretação é de que esta notação inclui o leitor na narrativa como partícipe do ato narrativo enquanto interlocutor virtual de Paulo Honório. Há no segundo capítulo outros sinais que convergem para a confirmação de nossa hipótese. Ainda no terceiro capítulo o narrador alude aos seus leitores potenciais, quando fala na possível incoerência da sua narração e alude à “compreensão dos leitores”.

Quatro parágrafos adiante, o narrador inicia com “ora vejam”, onde pela segunda vez aparece o verbo imperativo no plural, porém desta vez na terceira pessoa. Mais uma

vez ele está incluindo o leitor na narrativa. A mudança expressa apenas que o narrador mudou de posição em relação aos interlocutores. No primeiro caso, “continuemos”, significa continuemos esta narrativa, obviamente que cada qual no seu devido papel, mas participando conjuntamente da sequência, por isso é usado o plural. No segundo caso, “vejam”, se refere ao papel do leitor e não inclui diretamente o autor, pois os papéis aqui se encontram diferenciados: Paulo Honório mostra os fatos, os leitores os testemunham enquanto audiência.

O narrador menciona ainda – à sua maneira –, no terceiro parágrafo, que a sua narrativa não segue uma finalidade estética, sendo esta dispensável, e argumenta por meio de uma metáfora que sua narrativa cumprirá sua função desde que seja inteligível. O que revela um traço do seu caráter: a visão utilitarista de todas as coisas. Nas palavras de Rui Mourão:

(...) O que fica claro aqui é apenas que a literatura pala literatura não o interessa. Homem prático, jamais se voltaria para a arte se dela não pudesse tirar partido. A expressão narrativa é utilizada por ele como simples instrumento: sentindo necessidade de confessar-se, por imposição de um drama psicológico, e sendo reservado, orgulhoso e sem religião, resolvera aliviar a consciência de maneira indireta, apelando para a simbologia romanesca (MOURÃO, 1977, p. 168-9).

Além de confirmar a simultaneidade da escrita em relação aos fatos narrados, o quarto parágrafo tem também a função de caracterizar o modo pelo qual ela se processa, além de trazer implicitamente a discussão para o âmbito mais amplo das discussões estéticas acerca do caráter da criação artística, especificamente a criação literária.

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta. Casimiro Lopes pergunta se me falta alguma coisa³⁸.

³⁸ SB, p. 10.

A labuta de Paulo Honório pode ser encarada como uma metáfora que teria o intuito de expressar o ponto de vista de Graciliano Ramos sobre o processo da escritura. E o faz ao proporcionar o desmascaramento dos mitos românticos associados à ideia de que o processo criativo é análogo ao êxtase religioso. A respeito dessa questão, citamos Llosa:

(...) mitologia tingida de religiosidade e de arrogância com que o cercavam os românticos, fazendo do escritor o eleito dos deuses, um ser escolhido por uma força sobre-humana, transcendente, para escrever aquelas palavras divinas sob cujo efeito o espírito humano sublimaria a si mesmo, conquistando, graças a essa contaminação pela Beleza (com maiúscula, é claro), a imortalidade (LLOSA, 2006, p. 05).

Não obstante o desmascaramento que proporciona, esta cena possui um inegável tom poético. Dotada de um ritmo sonoro, de imagens líricas, como “a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece”, apresenta ainda o uso do oximoro “esta pena é um objeto pesado”. O oximoro é um recurso comumente utilizado no gênero lírico. E da maneira como aparece na narrativa, constitui uma metáfora para a dificuldade inerente ao exercício literário.

Rui Mourão chama atenção sobre esta parte da narrativa em apreciação:

(...) Até certa altura do segundo capítulo, o leitor vem pensando que as páginas escritas pelo personagem se amontoam ainda irreveladas, depositadas sobre a mesa, e que, antes de exibi-las, ele se estende relatando as peripécias da batalha criadora. (...) Durante todo o tempo Paulo Honório redigia era as páginas que vínhamos lendo. Terrivelmente inábil, sem saber como iniciar a narração da sua vida, lança-se à tarefa começando por declarar a sua perplexidade. E todo o trecho ganha uma expressividade nova ao percebermos que aquela conversa prévia não revela apenas a condição intelectual do personagem e é profundamente denunciadora de sua atualidade psicológica: anotando aquela lengalenga, está é procurando fugir à confissão direta e franca (MOURÃO, 1977, p. 169).

As considerações do crítico citado demonstram com argúcia o efeito revelador que o referido parágrafo do terceiro capítulo proporciona para a existência dos dois planos narrativos, justamente no ponto em que tais planos se fundem.

A cena referida guarda ainda dimensões ainda não evidenciadas. Resta outro aspecto a ser explorado. Ele é suscitado por uma frase aparentemente inocente: “Casimiro Lopes pergunta se me falta alguma coisa”.

É praxe na conduta dos serviçais oferecerem seus préstimos indagando se o patrão necessita de algo. Ao incluir este detalhe na cena, Graciliano Ramos nos proporciona a verificação das relações servis entre Paulo Honório e Casimiro Lopes, evidenciando seus lugares na hierarquia social. A resposta seca e direta o confirma:

– Não.
Casimiro Lopes acocora-se num canto. Volto a sentar-me, releio estes períodos chinfrins³⁹.

O ato de Paulo Honório de reler seus “períodos chinfrins” remete mais uma vez ao prosaísmo da labuta da escrita. Esta demanda leituras e releituras, revisões e reescritas.

A postura de descanso de Casimiro Lopes é um detalhe que dá conta de um hábito sertanejo. É uma posição intermediária entre o descanso e a atenção. Serve para que o sujeito, ainda que esteja em repouso, possa reagir rapidamente e de súbito ficar em pé sem perder o prumo. Euclides da Cunha, em sua obra de maior prestígio, faz uma cuidadosa descrição desse hábito:

(...) E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeiramente conversa com um amigo, cai logo – cai é o termo – de cócoras, atravessando longo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade há um tempo ridícula e adorável (CUNHA, 2000, p. 118-9).

³⁹ Idem.

Acororado, Casimiro permanece alerta. Além de mostrar um dado cultural este detalhe deixa entrever o contexto violento e tumultuado onde a história transcorre, e aponta ainda para a profissão de Casimiro: jagunço. Ele tem de permanecer alerta por estar sempre de guarda. Sua reação a qualquer evento tem de ser imediata, ou pode ser fatal. Mais uma vez recorremos à descrição de Euclides da Cunha, que também descreve os momentos de reação que suspendem tais estados de repouso. Esta descrição nos dá uma viva ideia da qualidade de eventos para os quais Casimiro está preparado:

(...) Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrige-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual do órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias (CUNHA, 2000, p. 119).

Outro aspecto social presente neste trecho de *São Bernardo* é o contraste entre Paulo Honório sentado e Casimiro acororado. Este contraste dá a ver as posições sociais díspares de ambos. Além de estar mais bem acomodado e numa posição mais “civilizada”, já que faz uso de móveis. Um está no alto e o outro em baixo; mesmo sentado, Paulo Honório está num patamar mais elevado.

Toda essa condensação de informações em um parágrafo tão curto como este, composto por duas frases mínimas, é mais uma mostra da capacidade de Graciliano Ramos em mostrar que as determinações socioculturais estão presentes e impregnam não só todos os momentos da vida humana, como também os da ficção. É um amálgama desta pregnância que está presente no mundo humano em si (que é sempre o objeto do

artista), está na determinação da personalidade do artista (estando presente consigo no momento da criação artística) e se mostra, ainda que transfigurado em graus variáveis, no interior de toda obra de arte.

A partir de tais exemplos de maestria é possível verificar que Graciliano Ramos, por meio de Paulo Honório como narrador, figura o complexo mundo-artista-obra estabelecendo conexões que estão muito além do que é possível notar à primeira vista. Esta profundidade tão particular permite que a nossa leitura identifique momentos em que a presença autoral de Graciliano Ramos se mostra a um só tempo contundente e velada. Tal magnitude na figuração dos fatos remete-nos à concepção de Lukács, que nos esclarece os efeitos de uma realização artística de alto nível:

De fato, somente através desta elevação na esfera da generalização artística (do particular, do típico) das figuras e dos eventos, de seu modo de atuação, de sua direção e de sua perspectiva, de sua causa, somente assim a obra de arte torna-se uma reprodução da vida na qual os homens encontram a si mesmos e aos seus destinos, explicitados mediante uma profundidade, uma compreensividade e uma clareza que não podem ocorrer na própria vida. Apenas de uma forma elaborada sobre esta base podem as obras de arte extrair sua apaixonante eficácia (LUKÁCS, 1978, p. 60-1).

Prosseguindo com a nossa análise do segundo capítulo de *São Bernardo*, eis o sétimo parágrafo:

Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo⁴⁰.

No momento da dificuldade em escrever, o narrador associa a sua pouca habilidade de escrita à precariedade da sua instrução e reconhece a importância que a instrução tem para a vida do indivíduo. Revela também que este reconhecimento é tardio e inesperado: a exclamação “Ora vejam” o denota. A locução “reconheço finalmente” constitui mais um *flashforward*: assinala que no futuro narrativo ele

⁴⁰ SB, p. 10-11.

desdenhará a importância da instrução na formação humana. O *flashforward*, por ser uma antecipação, deixa exposta a inversão temporal operada por toda narrativa iniciada in *ultima res*, deixando claro que os fatos que ainda serão narrados ocorreram muito antes do presente do narrador, ostentando o caráter artificial (no sentido de produzido, reconstruído de maneira distinta do real) da organização da história e o seu caráter ficcional.

Ao passo que justifica e explica a rusticidade da sua composição, ele acrescenta à narrativa mais uma informação a respeito de si próprio, contribuindo para a sua caracterização. E avança um pouco na caracterização de Madalena, que foi citada no capítulo anterior. Naquela ocasião a única informação ofertada se resume à aparentemente inusitada associação entre o pio da coruja e a lembrança da sua pessoa. A partir de agora sabemos que Madalena é uma mulher instruída.

Com o intuito de compensar a admissão das falhas da sua instrução, Paulo Honório faz um inventário dos seus conhecimentos:

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis nesse gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade⁴¹.

Apesar de reconhecer a inutilidade dos seus conhecimentos para a empresa literária, ele faz questão de evidenciar que é um *connaisseur* na sua área, ao ponto de correr o risco de parecer pedante caso lance mão do seu repertório especializado – em *agrobusiness*, claro.-

Aqui ele também demonstra preocupação em escrever de acordo com as características do seu público-alvo. O comentário de Paulo Honório abre espaço para a

⁴¹ SB, p. 11.

discussão acerca do uso de termos técnicos, na medida em que estes ignorem a instrução média do público ao qual a obra se destina. E podemos estender a leitura e identificar aqui uma provável crítica de Graciliano Ramos tanto ao pedantismo (de maneira geral) de alguns escritores preocupados em demonstrar erudição, às descrições exaustivas, excessivamente técnicas e por vezes até monográficas, utilizadas por alguns romancistas (como os naturalistas, por exemplo), aos autores excessivamente herméticos – que na ânsia de exhibir seus conhecimentos acabam por ignorar os receptores (para usar o termo da moda), tornando-se inacessíveis. Registramos mais um “comentário autoral”.

No parágrafo seguinte Paulo Honório relaciona os seus conhecimentos e a sua formação com os seus objetivos de vida:

Não obtive, porque elas não me tentavam e porque me orientei num sentido diferente. O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. Tudo isso é fácil quando está terminado e embira-se em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são horríveis. Há também a capela, que fiz por insinuações de Padre Silvestre.

Ao inventariar os seus objetivos, o narrador, mesmo utilizando os verbos no infinitivo impessoal, deixa explícito que realizou todos os seus objetivos por meio da locução “está terminado”. Fato que revela sua preocupação com a possível desvalorização de suas realizações em decorrência da sumariedade da exposição de tais prodígios, tornando claro que sua concisão é inversamente proporcional aos esforços demandados por suas realizações. E reforça as dificuldades sofridas com o acréscimo de uma informação muito relevante: sua fortuna não foi adquirida por meio de herança, é um mérito todo pessoal, o que vem acrescentar mais um traço à sua caracterização. Ele alude, por fim, à existência de uma capela na sua propriedade, deixando, no entanto,

claro que não tem preocupações espirituais nem pendores religiosos; atribui sua construção às conveniências políticas.

Num plano mais profundo do texto, encontramos neste parágrafo em apreciação um comentário sobre o recurso do sumário narrativo, que sendo, por um lado, eficiente para narrar os fatos de modo condensado, é, por outro, impróprio para figurar a processualidade imanente à dinâmica do real. Essas características aplicadas à narrativa de Paulo Honório não se mostram convenientes para explicitar as dificuldades e peripécias da sua ascensão social. Nos capítulos seguintes o narrador demonstra ter encontrado um modo satisfatório de fazê-lo, apesar das dificuldades.

“Continuemos”, com o parágrafo seguinte:

Ocupado com esses empreendimentos, não alcancei a ciência de João Nogueira nem as tolices do Gondim. As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão. E o pequeno que ali está chorando necessita quem o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver⁴².

O narrador reforça a relação, já referida, entre seus objetivos, com suas demandas próprias, e a sua constituição intelectual (e sub-repticiamente moral e psicológica também). Estabelece-se uma relação clara entre as funções desempenhadas cotidianamente e a formação do sujeito. Observando melhor, é possível notar que a referência jocosa à “ciência” do Nogueira e às “tolices” de Gondim tem a intenção capciosa de insinuar que ambos devem os seus atributos à disponibilidade de tempo ocioso (o que está implicitamente relacionado com suas origens sociais), atributo fundamental para o investimento intelectual. O rancor demonstrado pelo emprego da

⁴² Idem.

ironia se estende aos hipotéticos leitores, aos quais é atribuída a responsabilidade de “traduzir” o texto para a “linguagem literária”.

O narrador desobriga-se de se ocupar desse tipo de minúcia, que, segundo Gondim, demanda um tipo de conhecimento esotérico, cujo acesso lhe é vedado. E declara que não pretende afetar possuí-los, e menos ainda adquiri-los, alegando possuir preocupações muito mais urgentes.

A alusão à polêmica “linguagem literária” remete à discussão travada entre Paulo Honório e Gondim, narrada no primeiro capítulo, na qual Gondim afirma que “arranjar palavras com tinta” demanda o uso de uma linguagem distinta da utilizada no cotidiano. Gondim demonstra uma posição conservadora e classicista em relação às formas mais arcaicas de narrar. Sua discriminação entre a linguagem comum e a linguagem literária nos reporta à visão aristocrática e beletrista da literatura, que ostenta um modelo verboso, pomposo e inchado de adjetivos que servem para ocultar a falta de conteúdo do discurso. Esse modelo literário foi amplamente retratado por Graciliano, nas figuras de Evaristo Barroca, em *Caetés*, e Julião Tavares em *Angústia*.

Paulo Honório demonstra ansiedade em justificar sua inabilidade literária. Podemos notá-lo, por sua insistência sobre este ponto, que ele possui um complexo de inferioridade em relação às pessoas instruídas (sua ironia o confirma): ao longo de toda a sua narrativa, é possível verificá-lo nas mais diversas situações (envolvendo os mais diversos personagens), e isto explica o fato de ele se referir às técnicas que emprega na feitura da sua narrativa. Por ignorar este elemento tão fundamental na constituição do seu caráter, e suas conseqüências para suas atitudes e reações, vários críticos, inclusive Álvaro Lins tomaram por inverossímeis seus comentários sobre a “carpintaria” e os “bastidores” da escrita.

O principal defeito de *S. Bernardo* já tem sido apontado mais de uma vez: é a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador (...). De certo modo, em todos os romances escritos na primeira pessoa, concede-se uma margem para a inverossimilhança. Contudo, em *S. Bernardo* ela é excessiva e inaceitável. Uma novela de tanta densidade psicológica, elaborada com tantos requintes de arte literária, não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, ordinário, da espécie de Paulo Honório (LINS, A., 1986, p.147).

Defendemos a ideia de que, ao contrário, a habilidade de Graciliano Ramos na escolha do narrador revela, mais que tudo, um talento único como literato, em uníssono com Osman Lins, quando este afirma:

O postulado segundo o qual o personagem-narrador, fale de quem falar, diga o que disser, sempre nos revela, a cada palavra, quem é, encontra em *São Bernardo* uma ilustração exemplar. Tem-se a impressão de ouvir, em todas as linhas, a voz áspera de Paulo Honório (...). Em *São Bernardo*, o caráter de confissão (que a narrativa na terceira pessoa inevitavelmente anularia) infunde à obra um traço específico e com a obra se confunde, acentuando a sua dramaticidade e significação humana. A narrativa em *São Bernardo* tinha de ser assumida pelo seu protagonista⁴³ (LINS O., 1977, p. 189).

O parágrafo seguinte de *São Bernardo* apresenta uma fala direta um tanto enigmática:

– Então para que escreve?⁴⁴

A quem seria atribuída essa fala? As únicas presenças aludidas são a do “pequeno que ali está”; Casimiro, cuja única participação na cena foi oferecer seus préstimos e se acocorar; e Maria das Dores, que será solicitada alguns parágrafos adiante – que são absolutamente improváveis interlocutores em questões literárias.

Sendo Paulo Honório o narrador, é claro que tudo que está escrito parte dele. Porém não acreditamos que se trate de uma fala efetiva de Paulo Honório, pois não seria coerente com a caracterização do personagem, que, sendo tão sisudo, jamais iria falar

⁴³ Grifos do original.

⁴⁴ Ibidem.

sozinho na presença dos seus empregados. Apesar da presença do travessão, apostamos na interpretação de que se trata de uma antecipação do questionamento do leitor em uma representação virtual, uma presença fantasmática, espectral e não factual (em termos ficcionais). A sua resposta

– Sei lá!⁴⁵

Também não deve ser entendida na forma de uma fala realizada (mesmo que ficticiamente), pela mesma alegada improbabilidade de o narrador falar sozinho em tais circunstâncias, numa atitude absolutamente extravagante, ainda que num murmúrio.

O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei⁴⁶.
O trecho acima confirma o fato, já aludido, de que os dois capítulos iniciais de *São Bernardo* são apresentados pelo narrador como extranarrativos.

– Maria das Dores, outra xícara de café.
Dois capítulos perdidos. Talvez não fosse mau aproveitar os do Gondim, depois de expurgados⁴⁷.

O pedido feito a Maria das Dores demonstra certa falta de gentileza pela ausência de um “por favor” ou coisa que o valha, e pela supressão do verbo que está implícito. É exemplar em relação aos seus modos.

Já a frase que encerra o capítulo tem um tom frustrado (o emprego da expressão “o pior” é contundente), revelando a sensação de fracasso experimentada por Paulo Honório, que chega ao extremo de considerar a possibilidade de se utilizar dos trechos escritos por Gondim, os quais ele havia execrado no capítulo anterior, o que seria um tanto humilhante para ele.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

CAPÍTULO III

São Bernardo: a autoconsciência da tragédia humana

Aventamos a possibilidade de interpretar a obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, como uma tragédia. Essa perspectiva não deixa de ter sua novidade, já que não partimos do senso comum para caracterizar o trágico. Tampouco pretendemos analisar o romance de Graciliano Ramos com base nos cânones da tragédia grega lançados por Aristóteles⁴⁸, muito embora possamos identificar algumas de suas características mais genéricas, como, por exemplo, a falha trágica, que corresponderia à pretensão de Paulo Honório de mudar de classe, de tornar-se um proprietário. Pois a partir de então a ação trágica é deflagrada.

Outra característica da tragédia tradicional que poderia ser apontada é a passagem da fortuna para a infelicidade, uma vez que a narrativa se inicia *in media res* e corresponde ao momento em que Paulo Honório é um homem que se diz realizado por causa da sua posição social. Ao fim, depois de algumas peripécias, o personagem se vê sozinho, em dificuldade financeira, com a morte de Madalena a pesar sobre seus ombros e a trágica consciência de haver desperdiçado a vida ao dedicá-la exclusivamente à acumulação capitalista. O final, onde o narrador avalia a sua vida e identifica as razões do seu fracasso, pode ser considerado análogo ao epílogo da tragédia grega.

Existe também em *São Bernardo* um antagonista, que coloca mais claramente, por contraste, a problemática do herói, trazendo à tona todas as suas contradições, proporcionando o confronto que precipita inequivocamente as ações mais decisivas da narrativa.

⁴⁸ A tragédia é, pois, a representação de uma ação digna de atenção séria, completa em si mesma e de alguma amplitude; escrita em linguagem enriquecida por uma variedade de recursos artísticos adequados às diversas partes da peça; apresentada em forma de ação, e não de narração, sob a influência da piedade e do medo, provocando a purgação de tais emoções. (ARISTÓTELES, 1989, 20).

Nossa discussão se radica na concepção de tragédia moderna proposta por Raymond Williams em sua obra *A tragédia moderna*. O enfoque do trágico traz perspectivas novas para a análise de *São Bernardo*, pois permite uma discussão aprofundada do terreno social e possibilita o encadeamento trágico dos acontecimentos.

Diferenciamos a visão do homem de Graciliano Ramos das visões pessimistas, ou niilistas. Enfatizamos que sua perspectiva é trágica, o que coloca a questão das contradições capitalistas em outro patamar. Pois o trágico enquanto tal não se restringe a mais um ponto de vista meramente estético. Tal qual colocado por Williams, o trágico tem sua gênese nas relações humanas, não se situando em termos de um conceito abstrato; pretende ser o sucedâneo – no terreno da arte – do movimento das contradições postas pelo desenrolar da atividade vital do homem sob condições determinadas.

O romance *São Bernardo* expressa de maneira visceral a tragédia do desenvolvimento capitalista, dentro de uma realidade periférica em relação a este sistema, de maneira a revelar simultaneamente tanto caracteres universais em relação ao desenvolvimento capitalista, como peculiaridades da realidade das áreas subdesenvolvidas. Realiza a façanha de mostrar, por meio de uma história singular, toda a tragédia econômico-social que repercute de maneira devastadora na subjetividade humana. O principal mérito de Graciliano Ramos em *São Bernardo* reside precisamente na maneira como ele demonstra as imbricações entre os relacionamentos estabelecidos a partir da esfera produtiva e suas repercussões no foro mais íntimo dos indivíduos.

A autoconsciência do narrador-herói reforça a veia trágica. No fim de sua trajetória é capaz de olhar para o passado e reconhecer nele as atitudes que resultaram no seu presente desditoso. O acento trágico se agudiza com a constatação da sua

impotência diante da sua maneira de agir; a essa altura, se reconhece incapaz de mudar a si e a sua situação.

A importância do desmascaramento da sociabilidade burguesa, proporcionado pela história de Paulo Honório, é contundente na medida em que expõe o fato de no capitalismo predominarem universalmente as forças não humanas. De maneira que mesmo aqueles que se identificam profundamente com o capital e possuem um lugar privilegiado na hierarquia de classes estão sujeitos à desumanização do capital. O sentimento de onipotência proporcionado pelo êxito econômico não passa de mera ilusão, pois o capital possui uma lógica própria, desenvolvendo-se à revelia dos homens, que nunca estão – apesar das aparências – de fato no controle da situação.

3.1. A tragédia moderna

O pressuposto de que todo trágico tem como condição genética uma contradição irreconciliável é a base que proporciona um terreno fértil para a discussão nos termos da possibilidade de considerar o trágico como uma presença necessária no contexto contemporâneo. Pois o nosso presente é prenhe de contradições irreconciliáveis. A nossa discussão do trágico moderno assume o viés que coloca a contradição entre o homem e o capital como a contradição fundamental dos dias atuais. Acrescentamos, contudo, que a demarcação de tal contradição reporta-se diretamente ao reconhecimento da categoria do trabalho enquanto fundamento da sociabilidade humana.

Segundo Williams: “(...) A ação real incorpora o sentido particular, e tudo o que é geral nas obras a que chamamos tragédias é a dramatização de uma desordem

específica e atroz, e a sua resolução.”⁴⁹ Para a proposta de Williams, que contraria essa generalização da tragédia com um mero encadeamento de ações catastróficas, esta é demasiado simplista e não coloca o devido relevo nas situações realmente dignas do qualificativo trágico. Outra interpretação recorrente do trágico é a que individualiza excessivamente a figura do herói; na verdadeira tragédia, o trágico, apesar de ser figurado na vida de uma figura individualizada, não se limita a uma existência específica, mas diz respeito à humanidade em seu conjunto.

Quando afirmamos que a experiência trágica é uma experiência do irreparável, é porque a ação é seguida, sem desvios, até o herói pela ação. Pensamos na tragédia como aquilo que acontece ao herói e, no entanto, a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói. Quando restringimos a nossa atenção ao herói, estamos de forma inconsciente restringindo-nos a uma espécie de experiência que na nossa própria cultura tendemos a tomar como o todo. Estamos inconscientemente restringindo-nos ao indivíduo (WILLIAMS, 2002, p. 81).

A contradição apontada como condição genética da tragédia, no caso específico da tragédia moderna, tem como nascedouro as relações produtivas estabelecidas sob a forma da sociabilidade capitalista, relações estas que repousam sobre a separação entre o trabalhador e os meios de produção. Esta separação repercute amplamente sobre todo o terreno social sob a forma de alienação. De modo que identificamos a possibilidade da tragédia moderna com o fenômeno da alienação, pois a partir deste se dá a contradição fundamental entre o desenvolvimento das forças produtivas e o pleno desenvolvimento das faculdades especificamente humanas, ou seja, daquelas faculdades que diferenciam o homem do resto da natureza.

Esta contradição vem sendo postulada pelos teóricos da economia política burguesa na forma da contraposição entre os interesses individuais e os interesses

⁴⁹ (WILLIAMS: 2002:78).

coletivos, eternizando este antagonismo por meio da fórmula antinômica:

INDIVÍDUO x SOCIEDADE.

Institimos, porém, no caráter sócio-histórico do fenômeno da alienação. Sendo este objeto de inúmeras polêmicas no interior da teoria marxista, faremos aqui um esboço conciso do seu funcionamento, sem, no entanto, explorar as questões polêmicas, pelo fato de suas especificidades serem incompatíveis com a abrangência limitada da presente discussão.

Na esfera do trágico, a ação é o momento preponderante e surge a partir do conflito que propulsiona o movimento desta ação prática que é deflagrada pelo herói. Este é posto diante do conflito, que demanda uma tomada de posição. No caso específico de *São Bernardo*, o conflito decisivo é protagonizado por Paulo Honório e Madalena. Coutinho defende que tal conflito é proporcionado pela contraposição entre as forças da alienação e do humanismo. E afirma que em *São Bernardo* coexistem dois heróis problemáticos⁵⁰, cada qual representando problemáticas diversas, antagônicas, porém igualmente complementares. Tal problemática é proporcionada pelo caráter específico do capitalismo brasileiro: periférico, subdesenvolvido.

Coutinho afirma:

Dois conflitos dialeticamente inter-relacionados – o conflito entre Paulo Honório e Madalena e o conflito entre as forças da reação e progresso tal como se apresentam em nossa realidade – formam o núcleo de *São Bernardo*. O desenvolvimento desigual e duplamente contraditório do nosso capitalismo, determinando uma especificidade nas contradições humanas e sociais, leva Graciliano à criação de uma estrutura romanesca bastante original, onde – em orgânica síntese dialética – coexistem elementos de dois níveis diversos da evolução da forma romanesca: o “herói problemático” individualista, típico do romance francês da primeira metade do século XIX, e o “herói problemático” que busca valores comunitários, ainda que de uma forma abstrata e solidária, surgida com o realismo russo dos fins do século passado. Apesar disso, ou exatamente por isso, *São Bernardo* é o mais perfeito, o mais “clássico” dos romances de Graciliano: foi

⁵⁰ Categorização de Lukács *in* Teoria do Romance.

nele que, com mais perfeição, o romancista alagoano soube encontrar – para expressar a contraditória realidade brasileira – uma estrutura orgânica e profundamente realista (COUTINHO, 2000, p. 93-4).

É interessante notar que Graciliano Ramos deixa entrever aí mais uma contradição capitalista que carece de destaque mais incisivo: o caráter desigual e combinado do desenvolvimento capitalista. Que, no caso da realidade brasileira, foi responsável pela fertilidade do terreno onde nasceu esta autêntica tragédia. Mais uma vez, Carlos Nelson Coutinho foi quem melhor conseguiu explicitar teoricamente esta realidade tão bem reconhecível em *São Bernardo*:

(...) De certo modo, na medida em que aí as contradições eram mais “clássicas” (no sentido de Marx), o Nordeste era a região mais típica do Brasil; a sua crise expressava, em toda sua crueza, a crise do conjunto do país. (...) A estagnação social condenava os homens ao cárcere de um “pequeno mundo” restrito e sem perspectivas, separado de uma autêntica vida social e comunitária por paredes bastante espessas. Esta alienação, afastando-os da evolução histórica concreta, era genérica a todas as classes sociais brasileiras; mas enquanto umas pessoas se sentiam à vontade nos estreitos limites deste “pequeno mundo”, outras compreendiam que só com a destruição de tal cárcere seria possível a abertura para uma vida autêntica e humana. (...) Impossibilitada de realizar e sua revolução democrática, a nossa burguesia jamais chegou a tentar a criação do *citoyen* ou da comunidade humana autêntica (COUTINHO, 2000, p. 160-1).

A tipicidade da realidade mimetizada em *São Bernardo* tem relação estreita com a concepção de Graciliano acerca da arte e do ofício literário. Uma das características da prosa de Graciliano mais divulgada é o ascetismo da sua escrita, que é só lâmina. Os caracteres sociais não possuem caráter cenográfico, de maneira que é ilícito atribuir esta tipicidade a um mero acaso. O cuidado com a presença das questões sociais, e das questões propriamente literárias mais candentes do seu tempo, demonstra uma concepção literária afim com o partidarismo colocado por Lukács como um dos principais atributos de um verdadeiro artista.

Este partidarismo nada mais é que a expressão do fato de que toda realidade figurada pela arte implica sempre, desde a sua gênese, uma tomada de posição ante as lutas históricas do presente do artista. Esclarecemos que tal partidarismo nos importa apenas na medida em que se expressa na obra a partir de meios artísticos, e não nas atitudes que o artista toma no âmbito da sua vida prática, sendo estas últimas fatos biográficos e não artísticos. Ressaltamos ainda a possibilidade da não correspondência entre as duas esferas, posto os artistas, como os demais humanos, comportarem no seu ser e no seu agir as mais profundas e variadas contradições. No que diz respeito à realização artística, não é de outro modo. A importância capital do partidarismo na arte é expressa por Lukács nos seguintes termos:

Nossas considerações sobre o necessário partidarismo da obra, o princípio daí resultante segundo o qual a essência do partidarismo é uma tomada de posição concreta, em face do conteúdo, com relação a concretas questões da vida que sejam importantes do ponto de vista do conteúdo, servem agora para definir a verdadeira originalidade das obras; as obras originais são aquelas nas quais aparecem tomadas de posições justas, conteudisticamente, em face dos grandes problemas da época, em face do novo que neles se manifesta, e que são representadas mediante uma forma correspondente a este conteúdo ideal, capaz de expressá-lo adequadamente (LUKÁCS, 1978, p. 216).

Ao contrário do que poderia parecer, a convivência da exploração capitalista com meios de exploração de trabalho tipicamente pré-capitalista não constitui uma anomalia dentro do funcionamento capitalista, como postulam ufanisticamente os apologistas do capital, antes constitui uma das leis fundamentais do seu funcionamento interno, não obstante os seus efeitos paradoxais. Fenômeno que não se restringe ao caso brasileiro, nem nordestino, mas é comum a toda a periferia do capitalismo, podendo mesmo ser considerado um fenômeno universal, já que a própria subalternidade pressupõe uma interdependência das áreas desenvolvidas e das áreas subdesenvolvidas.

Constatamos que Graciliano soube ver as potencialidades do seu momento histórico na forja de uma autêntica tragédia, nos termos de Williams:

(...) Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. Se as crenças recebidas desmoronaram, ampla ou inteiramente, a tensão, é óbvio, está ausente, na proporção em que a real presença delas é necessária. Mas as crenças podem ser ativas e profundamente contestadas, não tanto por outras crenças como por uma experiência imediata e persistente. Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia (WILLIAMS, 2002, p. 79).

O antagonismo entre Paulo Honório e Madalena, ao mesmo tempo que personifica uma contradição entre duas situações subjacentes ao capitalismo brasileiro, porquanto individualiza duas personalidades humanas também antagônicas em colisão no desenrolar da ação trágica, desnuda o fundamento prático cotidiano na formação dessas duas personalidades, enfatizando a repercussão da forma de produção e reprodução da vida na forja das subjetividades. Não se trata, na obra de Graciliano Ramos, de um antagonismo ideal-abstrato, mas de um antagonismo calcado nas relações entre os homens; por esse motivo, assume dimensões trágicas: nenhuma das duas personalidades pode transigir e continuar íntegra.

A leitura da obra de Graciliano do ponto de vista do trágico foi também empregada por Sonia Brayner na análise do romance *Angústia*, e seu reconhecimento do romance moderno enquanto locus privilegiado de figuração do trágico em sua configuração contemporânea nos ajuda a problematizar a relação dos modos atuais de sociabilidade com a expressão artística do sofrimento humano causado pelo

descompasso entre o desenvolvimento das forças produtivas e a desvalorização do elemento humano. Segundo a autora, a tragédia figura uma situação em que

(...) A crise instala-se e a situação limite do homem a braços com sua própria essência leva-o a perder o equilíbrio dialógico de um contexto em que confiara e no qual colocara o endereçamento da vida. Este descompasso com os valores reflete-se na literatura moderna ao contaminar a ficção com um sentido de tragédia até então contida na forma dramática, numa tentativa, entre outras, de questionamento do ser (BRAYNER, 1979, P.204-5).

As virtualidades da forma romanesca para o afloramento de tais questões são ainda enfatizadas por Brayner, porquanto favorecem a percepção dos nexos causais entre o sofrimento humano e o seu desenrolar na história, tanto no sentido da história individual do personagem, quanto no sentido da história humana considerada mais amplamente. Pois na medida em que o fator temporal entra em cena, oferece um lastro para a percepção de que a origem das possibilidades de realização individual é fundamentalmente coletiva, social. Brayner afirma:

Tempo e sociedade são indispensáveis ao romanesco. A problemática do trágico será incorporada ao romance na medida em que ele se transforma na arte literária passível de acolhê-lo num dimensionamento temporal. As situações trágicas gregas são enriquecidas com os acontecimentos do homem romanesco, instituído como personagem. Os conflitos de valores descem da totalidade grandiosa que era proposta entre divindades e reis para entrar em convivência cada vez mais cotidiana. O trágico romanesco é o homem às voltas com o ser e o tempo (BRAYNER, 1979, p.217).

Essa ênfase na base social do caráter dos homens tem um papel fundamental no escopo do debate sobre o trágico, remetendo-nos imediatamente à polêmica entre a vertente que considera a ação trágica tributária do caráter do herói e a que considera que esta é tributária da ação do herói. Williams chama atenção para a ênfase excessiva sobre o indivíduo, subjacente à visão do caráter como *leitmotiv* da ação trágica:

Quando afirmamos que a experiência trágica é uma experiência do irreparável, é porque a ação é seguida, sem desvios, até o herói pela ação. Pensamos na tragédia como aquilo que acontece ao herói e, no entanto, a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói. Quando restringimos a nossa atenção ao herói, estamos de forma inconsciente restringindo-nos a uma espécie de experiência que na nossa própria cultura tendemos a tomar como o todo. Estamos inconscientemente restringindo-nos ao indivíduo. E, no entanto, de modo muito amplo, vemos isso transcendido na tragédia. A vida retorna, a vida finaliza a peça, reiteradamente. E o fato de que a vida realmente volte, afinal, e de que os seus sentidos sejam reafirmados e restabelecidos, depois de tanto sofrimento e depois de uma morte tão importante, é o que constitui, de modo muito freqüente, a ação trágica (WILLIAMS, 2002, p. 81).

A obra de Graciliano Ramos resolve a questão de maneira plenamente satisfatória ao demonstrar a falsidade da contraposição entre caráter e ação no que se refere à constituição do trágico; mesmo que não se detenha sobre a questão específica do trágico, proporciona uma síntese que põe, esteticamente, um termo à falsa polêmica. Demonstra ele, pelo conjunto da sua obra, tanto quanto em cada uma delas, que o caráter se forma, se manifesta e se efetiva através da ação, havendo uma unidade entre ambos. Essa questão é tão importante que se transforma em um dos princípios formais de *São Bernardo*: há uma conexão íntima entre a dinâmica narrativa, a maneira pela qual se expressa o autor (por meio do narrador), e a tematização do fundamento social da subjetividade humana. Ao dissertar acerca da técnica narrativa desenvolvida por Graciliano Ramos na obra que ora analisamos, Candido sentencia:

Este grande livro é curto, direto e bruto. Poucos, como ele, serão tão honestos nos meios empregados e tão despidos de *recursos*; e esta força parece provir da unidade violenta que o autor lhe imprimiu. Os personagens e as coisas surgem nele como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes. Mas Paulo Honório, por sua vez, é modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade. E o romance é, mais do que um estudo analítico, verdadeira patogênese deste sentimento (CANDIDO, 2006, p. 32).

Graciliano Ramos nos mostra, pois, que há uma relação dialética entre caráter e ação. A ação tem, contudo, prioridade por ser o momento determinante do ponto de vista genético, já que o ser humano precisa antes existir, e conseqüentemente, atuar, mesmo que de forma incipiente, no mundo, para, a partir de então, formar seu caráter. O que não invalida o caráter de interdependência recíproca de ambos.

3.2. Alienação e tragédia em *São Bernardo*

A discussão do trágico foi identificada com a questão da alienação na sociedade capitalista, algumas linhas acima. No que se refere à obra *São Bernardo* a ação trágica se desenvolve por meio do personagem principal, Paulo Honório, e seu movimento coincide (desde o princípio formal do texto, conforme também referimos acima, até o seu conteúdo) com o desenvolvimento de seu caráter, a partir dos acontecimentos deflagrados em sua busca frenética pela acumulação de capitais. Tal movimento acompanha não só o forjamento de seu caráter, como também a manifestação da alienação subjacente a seu lugar na produção material, nas diversas esferas de sua vida, explicitada na sua relação com todos ao seu redor.

Em outras palavras, *São Bernardo* conta a história de um homem que investiu tudo de si com o propósito de mudar de classe (passar da classe trabalhadora para a classe dos proprietários) e que no desenrolar do processo desenvolveu as características necessárias para empreender seu projeto de vida, tornando-se uma pessoa amesquinhada pela ânsia acumulativa e tendo o sentimento de propriedade como o único critério de valor a nortear sua existência e sua relação com os outros, o que redundava em seu doloroso fracasso existencial.

A fim de compreendermos o desenrolar da ação trágica de *São Bernardo* é

preciso atentar para a condição fundamental da existência humana. Faz-se necessário ressaltar o caráter coletivo da realidade humana, que só pode existir a partir do intercâmbio do homem com a natureza. Este, decorrente da necessária troca orgânica com a natureza, torna possível a sua existência material; ao mesmo tempo, esse mesmo intercâmbio constitui o homem como ser genérico, que forja a si mesmo à medida que modifica o ambiente a sua volta.

O modo característico de o homem efetuar essa troca com a natureza repercute, pois, em todas as esferas da sua existência. Marx, ao tratar da questão, nos proporciona o desvelamento da origem do homem enquanto gênero. Ao considerar o homem uma parte específica da natureza, chama-nos a atenção para o fato de que, mediante o trabalho, a natureza se constitui como corpo inorgânico do homem. Este é capaz de se apropriar da natureza segundo suas necessidades, e ao contrário dos outros animais, ele o faz de modo a superar a determinação das necessidades orgânicas mais imediatas, sendo capaz de criar novas necessidades e de encontrar os meios pelos quais possa satisfazê-las, numa relação crescente, que (ao contrário dos animais) ultrapassa os limites impostos pelo código genético. Sobre essa característica exclusivamente humana, Marx escreve:

Praticamente a universalidade humana aparece precisamente na universalidade que faz da natureza inteira seu corpo *inorgânico*, tanto na medida em que ela é um meio de vida imediato, quanto na medida em que ela é objeto/matéria e o instrumento de sua atividade vital. A natureza é o *corpo inorgânico* do homem, a saber, a natureza enquanto ela mesma não é corpo humano (MARX, 2004, p. 84).

Tais condições permitem ao homem libertar-se dos condicionamentos impostos pela natureza e exercer uma maior autonomia diante desta, tornando-se a única espécie que tem a si como criador consciente, capaz de agir de maneira autorreferenciada,

instituindo assim uma infinidade de possibilidades de autodesenvolvimento por meio de sua atividade prática no mundo objetivo. Essa característica peculiar do homem tem consequências amplas para a sua constituição genérica, conforme nos aponta Marx:

O engendrar prático de um *mundo objetivo*, a *elaboração* da natureza inorgânica é a prova do homem enquanto um *ser genérico* consciente, isto é, um ser que se relaciona com o gênero enquanto sua própria essência ou [se relaciona] consigo enquanto ser genérico (...). Precisamente por isso, na elaboração do mundo objetivo [é que] o homem se confirma, em primeiro lugar e efetivamente, como ser genérico. Esta produção é a sua vida genérica operativa. Através dela a natureza aparece como sua obra e sua efetividade (*wirklichkeit*). O objeto do trabalho é portanto a *objetivação da vida genérica do homem*: quando o homem se duplica não apenas na consciência, intelectual[mente], mas operativa, efetiva[mente], contemplando-se, por isso a si mesmo num mundo criado por ele (MARX, 2004, p. 85).

Entendendo que “*na elaboração do mundo objetivo o homem se confirma, em primeiro lugar e efetivamente, como ser genérico*”, temos de buscar nesta determinação a gênese das relações sociais, e através do fundamento ontológico do homem (processo de objetivação/trabalho) explicar essas relações. Pois se é através da atividade sensível que o homem constrói a si enquanto ser social, só podemos deduzir daí as relações sociais mais genéricas. O que implica necessariamente a renúncia ao postulado que atribui ao ser humano uma essência imutável. De acordo com o pressuposto ontológico é que podemos entender como o processo produtivo, que proporciona a libertação do homem das barreiras naturais, por outro lado, no contexto capitalista, engendra limitações ainda mais restritivas que as impostas pela natureza. Marx nos esclarece que o modo de produção capitalista aliena o homem na medida em que o separa dos meios pelos quais pode prover a sua existência. Essa alienação fundamental é minuciosamente demonstrada por Marx:

Na determinação de que o trabalhador se relaciona com o *produto de seu* trabalho como com um objeto *estranho* estão todas

essas conseqüências. Com efeito, segundo este pressuposto está claro: quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando, tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo/alheio que ele cria diante de si; tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, tanto menos o trabalhador pertence a si próprio. É do mesmo modo na religião. Quanto mais o homem põe em Deus, tanto menos ele retém em si mesmo. O trabalhador encerra sua vida no objeto; mas agora não pertence mais a ele, mas sim ao objeto. Por conseguinte, quão maior esta atividade, tanto mais sem objeto é o trabalhador. Ele não é o que é o produto do seu trabalho. Portanto, quanto maior este produto, tanto menor ele mesmo é. A *exteriorização* do trabalhador em seu produto, tem o significado não somente de que seu trabalho se torna uma existência externa, mas, bem além disso, que se torna uma existência que existe *fora dele*, independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência autônoma diante dele, pois a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha (MARX, 2004, p. 81).

No modo de produção capitalista, ao investir todas as suas faculdades físicas e espirituais no processo produtivo, o trabalhador contribui para a reprodução de um sistema que tem como pressuposto a exploração crescente do seu trabalho. Ou seja, ao produzir, o trabalhador contribui para aumentar a potência das forças que o escravizam. E nisso consiste, de maneira simplificada, o processo básico de alienação (que, no entanto, tem prolongamentos e desdobramentos muito mais complexos). Por sua vez, a alienação repercute muito além das relações produtivas mais imediatas. O capitalismo, ao promover a cisão fundamental entre o homem e os seus meios de produção, promove uma alienação que se expressa em todas as suas relações para com os outros homens, em todas as suas expressões vitais:

O estranhamento do homem, em geral, toda a relação na qual o homem está diante de si mesmo, é principalmente efetivado, se expressa na relação em que o homem está para com o outro homem.

Na relação do trabalho estranhado, cada homem considera, portanto, o outro segundo o critério e a relação na qual ele mesmo se encontra com o trabalhador (MARX, 2004, p. 86).

É justamente este estranhamento que torna possível a tragédia em *São Bernardo*, que toma forma a partir da trajetória de Paulo Honório. Inicialmente ele é apenas mais

um representante da classe trabalhadora, totalmente desprovido de meios de subsistência.

Filho de pais desconhecidos, passou a infância a perambular, tendo sido guia de cego e vendedor de doces, sem família ou qualquer adulto por ele responsável, tendo de se manter sozinho desde cedo. Levava uma vida extremamente pobre. Segundo o próprio narrador, seu primeiro ato digno de referência se deu na juventude, quando por ciúmes de uma mulher (Germana) com quem estava mantendo relações sexuais, se envolve com outro homem, esfaqueia o rival e vai parar na cadeia por três anos.

Na cadeia, naturalmente, seu entusiasmo por Germana arrefece, e o tempo ocioso lhe proporciona a possibilidade de meditar sobre a sua existência e aprender a ler com um dos companheiros de cela, lançando mão de uma Bíblia. Paulo Honório, então, toma uma resolução: enriquecer.

Ao sair da cadeia, empenha-se em adquirir meios de perseguir o seu objetivo. Esses meios são bastante interessantes por expressarem de maneira sucinta e concisa uma das facetas da constituição do meio social de Paulo Honório, na figura das relações entre o capital e a atividade político-partidária num contexto de capitalismo periférico, que podemos identificar, por exemplo, na referência feita à necessidade de aquisição de um título de eleitor para um homem que pretende arrumar meios de progredir economicamente:

Nesse tempo eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro. Tirei o título de eleitor, e Seu Pereira, agiota e chefe político, emprestou-me cem mil-réis a juro de cinco por cento ao mês. Paguei os cem mil-réis e obtive duzentos com o juro reduzido para três e meio por cento. Daí não baixou mais, e estudei aritmética para não ser roubado além da conveniência.⁵¹

Podemos verificar que a necessidade de aquisição de conhecimento também tem

⁵¹ SB. p. 13

como referência a sua utilidade pragmática, relacionando assim os seus conhecimentos com a atividade que desempenha, o que põe em evidência o fato de que a divisão do trabalho, na produção capitalista, determina o tipo de conhecimento a partir da posição que o indivíduo ocupa na hierarquia funcional. Essa característica é mencionada diretamente pelo personagem principal, quando este, já então proprietário, expõe a extensão dos seus conhecimentos:

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis nesse gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa.⁵²

Apesar de o ideário liberal postular a abertura capitalista à mobilidade social, esta é colocada em termos meritocráticos, tendo a ética do trabalho e a poupança como meios legítimos de ascensão social. A realidade é que a livre concorrência não passa de uma farsa, pois aqueles que nascem em condições materiais exíguas não estão aptos a competir com os de origem privilegiada, por mais que trabalhem para tal. É o que fica patente pelo esforço hercúleo despendido por Paulo Honório para mudar de classe, que inclui – no sertão (como em outros lugares) – o emprego da violência:

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas. Está um exemplo. O Dr. Sampaio comprou-me uma boiada, e na hora da onça beber água deu-me com o cotovelo, ficou palitando os dentes. Andei, virei, mexi, procurei empenhos e ele, duro como beira de sino. Chorei as minhas desgraças: tinha obrigações em penca, aquilo não era trato, e tal, enfim, etc. O safado do velhaco, turuna, homem de facão grande no município dele, passou-me um esbregue. Não desanimei: escolhi uns rapazes em Cancalancó e quando o doutor ia para a fazenda, cá-lhe em cima, de supetão. Amarrei-o, meti-me com ele na capoeira,

⁵² Idem, p. 10-11.

estraguei-lhe os couros nos espinhos dos mandacarus, quipás, alastrados e rabos-de-raposa.

Um dos sacrifícios necessários à mudança de classe é o da integridade moral, pois onde os valores morais e religiosos se contrapõem aos interesses econômicos, os primeiros não encontram meios de se impor, precisamente por causa da precedência dos imperativos práticos diante dos morais. A subordinação ao critério utilitário diante dos apelos morais é explicitada por Paulo Honório, quando este se refere às suas ações. Toda a sua ação é justificada por meio da sua meta de vida, diante da qual os critérios de bem e do mal se tornam, então, relativos:

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. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considere legítimas as ações que me levaram a obtê-las.⁵³

O critério econômico se estende a todos os outros aspectos da sua vida, estando imbricado ao seu caráter e tendo um domínio total sobre as suas atitudes, subordinando toda a sua sensibilidade. O terreno religioso não escapa a essa determinação tirânica:

A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra, e admito o Diabo, futuro carrasco do ladrão que me furtou uma vaca de raça. Tenho, portanto, um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem.⁵⁴

Fica muito patente, a partir do trecho acima, que Paulo Honório utiliza a ética religiosa do ponto de vista capitalista para justificar seus atos e permanecer com sua

⁵³ Ibidem, p. 39.

⁵⁴ Ibidem, p. 138.

consciência tranquila em relação à exploração do trabalho alheio. Ele tem absoluta consciência de que através da exploração desumana de mais-valia absoluta (obtida a partir do simples aumento das horas de trabalho, e da conseqüente diminuição dos salários) torna a existência dos seus trabalhadores absolutamente miserável e sacrificada – sacrifício que Deus irá remunerar no outro mundo, compensando e justificando as injustiças terrenas.

Igualmente significativa é a sua ideia segundo a qual o diabo, por seu turno, executaria castigos referentes aos crimes contra a propriedade que não fossem punidos na terra, completando a monetarização da esfera religiosa.

Acrescentamos, no entanto, que apesar da aparência meramente cínica das assertivas de Paulo Honório acerca da religião, seu ponto de vista é uma conseqüência da reificação que abrange todos os aspectos da sua vida, sendo, portanto, um sinal de coerência interna em relação ao princípio capitalista da venalidade de todas as coisas, assim como de todos os atributos humanos.

As implicações da alienação repercutem inclusive nos sentimentos mais íntimos, contaminando o terreno da afetividade de maneira devastadora. A exacerbação da alienação nessa esfera ocasiona o surgimento de uma forma mais complexa de alienação, a reificação. A reificação consiste na coisificação dos homens e de seus caracteres humanos. O sujeito passa a ser referenciado a partir dos objetos exteriores, predominam os critérios econômicos na atribuição de importância dos homens e o dinheiro passa a ser a medida de todas as coisas, transformando as relações humanas num meio para atingir um fim exterior, e não mais numa finalidade em si.

O embotamento dos critérios humanizados para as relações dos homens entre si e a conseqüente reificação da esfera afetiva têm efeitos catastróficos para as relações de

intimidade, afetando severamente a capacidade de envolvimento sentimental do homem. Os efeitos de embotamento transparecem em Paulo Honório em diversos momentos da narrativa. O relacionamento entre ele e Margarida constitui um desses exemplos. Margarida é a única pessoa que o acolheu; durante a infância de Paulo Honório, ele morou com ela, que fazia doces para que ele vendesse e garantisse o sustento de ambos. Antes de ser acolhido por Margarida, ele foi guia de um cego que o maltratava. Margarida, por sua vez, é descrita por Paulo Honório como a mais desinteressada das criaturas no que se refere aos bens materiais, sendo muito boa, despretensiosa e sem ambição de qualquer espécie; além de acolhê-lo, tratava-o com carinho. Depois de estabelecer-se em *São Bernardo*, Paulo Honório despense recursos consideráveis com o intuito de encontrar Margarida e trazê-la para a sua companhia.

Nota-se que o personagem nutre por Margarida uma espécie de ternura, especialmente quando se refere a ela por “mãe Margarida”, apesar de essa ternura se manifestar de maneira enviesada, pois Paulo Honório não é dado a rompantes sentimentais. Verificamos a reificação do seu sentimento de gratidão por Margarida no seguinte trecho:

A velha Margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu. Tem um século, e qualquer dia destes compro-lhe mortalha e mando enterrá-la perto do altar-mor da capela.⁵⁵

É bastante significativo que Paulo Honório se expresse em termos contábeis, demonstrando uma efetiva reificação da esfera afetiva, já que sua gratidão é medida pelo tamanho da sua despesa.

A manifestação da reificação da esfera afetiva dá-se também no momento em que ele decide se casar. A ideia de contrair matrimônio surge sem que se relacione com

⁵⁵ SB, p. 13.

a sua afetividade, sem pagar tributo ao ideal romântico burguês, remetendo muito mais à maneira feudal de encarar o matrimônio, o ponto de vista patrimonial:

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma idéia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.⁵⁶

Paulo Honório explica o fato de não se “ocupar” de amores pelo fato de serem as mulheres um “bicho difícil de governar”. Ou seja, as relações com as mulheres lhe são complicadas por não se enquadrarem justamente no modelo das relações que ele mantém com os trabalhadores e com os demais homens livres que não são proprietários. É uma relação de mando, em que a autoridade não pode ser questionada. Apesar de as relações patriarcais guardarem um lugar específico para a submissão da mulher, pelo caráter de diferenciação “espiritual” da mulher ser incompatível com os conhecimentos e as habilidades emotivas de Paulo Honório, este se sente inadequado em relação a tal situação, pois não tem domínio sobre ela.

O utilitarismo com que considera a questão matrimonial mostra-se como uma decorrência da pobreza espiritual das experiências de Paulo Honório no terreno amoroso. Conforme ele afirma, nada entende das mulheres, nem sabe o que poderia ser um relacionamento amoroso satisfatório:

A que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo.⁵⁷

A expressão mais acabada dessa reificação das relações amorosas em *São Bernardo* está caracterizada na cena em que Paulo Honório propõe casamento a Madalena⁵⁸. Ele inicia a conversa falando em contratá-la para professora na escola da

⁵⁶ SB, p. 59.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Ibidem, p. 89-90.

sua fazenda, e como se tratava de um mero subterfúgio para tê-la mais próxima de si, a negativa da mulher faz com que ele precipite o pedido de casamento.

– Reconheço. E venho trazer-lhe outra proposta. Para ser franco, essa história de escola foi tapeação. Madalena esperava, com uma rugazinha entre as sobrancelhas⁵⁹.

Porém, ao iniciar o pedido, ele encontra dificuldades para tocar no assunto, coisa rara em um homem tão direto e resoluto. É a primeira vez que vemos Paulo Honório hesitar, pois teme ser rejeitado. É significativa a expressão “coração na mão”, usada pelo narrador, numa clara alusão à esfera afetiva. No entanto, ao formular a proposta, fala em termos estritamente pragmáticos na sua decisão de casar, inclusive quando se refere à sua escolha por Madalena:

– O que vou dizer é difícil. Deve compreender... Enfim, para não estarmos com prólogos, arrei a trouxa e falo com o coração na mão. Tossi, encalistrado:

– Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...

Engasguei-me. Séria, pálida, Madalena permaneceu calada, mas não parecia surpreendida.

– Já se vê que não sou o homem ideal que a senhora tem na cabeça⁶⁰.

Madalena, por sua vez, argumenta no sentido da falta de maior envolvimento afetivo entre ambos, ao que Paulo Honório responde com mais argumentos pragmáticos, deixando explícito que se trata apenas da questão de Madalena estar apta a realizar o papel social que cabe às esposas:

Afastou a frase com a mão fina, de dedos compridos:

– Nada disso. É que não nos conhecemos.

– Ora essa! Não lhe tenho contado pedaços da minha vida? O que não contei vale pouco. A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família⁶¹.

⁵⁹ SB, p. 88.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ SB, p. 89.

Contudo, Madalena ainda não se convence; fala vagamente na incompatibilidade entre eles, e Paulo Honório insiste:

Madalena foi à janela e esteve algum tempo debruçada, olhando a rua. Quando se voltou, eu passeava pela sala, enchendo o cachimbo.

– Deve haver muitas diferenças entre nós.

– Diferenças? E então? Se não houvesse diferenças, nós seríamos uma pessoa só. Deve haver muitas. Com licença, vou acender o cachimbo. A senhora aprendeu várias embrulhadas na escola, eu aprendi outras quebrando a cabeça por esse mundo. Tenho quarenta e cinco anos. A senhora tem uns vinte.

– Não, vinte e sete.

– Vinte e sete? Ninguém lhe dá mais de vinte. Pois está aí. Já nos aproximamos. Com um bocado de boa vontade, em uma semana estamos na igreja.

Excluindo da questão as afinidades subjetivas e a afetividade, Madalena compreende que restam apenas os critérios econômicos, e mesmo diante destes, não enxerga simetria entre ela e Paulo Honório. Trata então da questão financeira, que o seu proponente, curiosamente, ainda não houvera levantado. Apesar do pragmatismo de suas assertivas, não usou o argumento mais óbvio, que seria o da vantagem material do casamento para Madalena.

– O seu oferecimento é vantajoso para mim, Seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Job, entende?⁶²

Ao invés de Paulo Honório negar que se trate de uma questão econômica, como sabemos, ele realmente se apaixonou (pois não parava de pensar em Madalena e temia mais que tudo a rejeição). Entretanto, ele reforça o caráter reificado da situação, ao explicitar a justiça da troca pela qualidade do produto, que seria Madalena.

– Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu⁶³.

⁶² SB, p. 90.

⁶³ Idem.

Notamos então que, independentemente dos sentimentos mais íntimos de Paulo Honório, concretamente se realizou entre ele e Madalena uma relação típica de troca capitalista, coroada pela expressão “negócio”, usada por ele. Mais tarde, depois do casamento, o sentimento exagerado de posse em relação à esposa confirma que o casamento se constitui mesmo na aquisição de Madalena como mais uma das posses do personagem. Os seus ciúmes transformam a vida conjugal num desastre, desencadeando as ações trágicas mais decisivas do romance, que culminam com o suicídio de Madalena.

3.3. Retrospecto analítico de uma vida alienada: uma perspectiva trágica

Um dos fatos que realçam o caráter trágico da perspectiva autoral de Graciliano Ramos em *São Bernardo* é que após a morte de Madalena a história prossegue, mostrando as consequências disso na vida de Paulo Honório. Note-se que a cena do suicídio não aparece descrita, mas apenas sumariamente a imagem que o narrador viu quando entrou em seu quarto e constatou a morte, exatamente para que o leitor saiba a *causa mortis*. Não deixa de ser curioso que o autor abra mão de um momento especialmente comovente e apelativo ao excluir a cena do suicídio. Tal ausência explica-se pelo caráter de distanciamento adotado pela autoria. Desde o início estávamos explicitamente diante de fatos ocorridos no passado. Porém o efeito de distanciamento no tempo revela sua função na narrativa. Lukács analisa de forma magistral essa relação entre o distanciamento temporal e o efeito evocador obtido pelo artista:

Somente no final é que a tortuosidade dos caminhos da vida se simplificam. Só a *praxis* humana pode indicar quais tenham sido, no conjunto das disposições de um caráter humano, as qualidades importantes e decisivas. Só o contato com a *práxis*, só a complexa concatenação das paixões e das variadas ações dos homens pode mostrar quais tenham sido as coisas, as instituições, etc., que influíram

de modo como se exerceu tal influência. De tudo isso só se pode ter uma visão de conjunto quando se chega ao final. É a própria vida que tem realizado a seleção dos momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente. O escritor épico quando narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve à narração de um série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz da perspectiva alcançada no final deles, tornada clara e compreensível para o leitor a seleção do essencial que já foi operada pela vida mesma. O observador, que por força das coisas, é, ao contrário, contemporâneo da ação, precisa perder-se no intrincado dos particulares que aparecem como equivalentes, pois a vida não os hierarquizou através da *práxis* (LUKÁCS, 1965, 62-3).

Fica claro então que a questão principal é mostrar como se deu o empobrecimento espiritual do personagem principal a partir de sua busca pelo enriquecimento, tendo como efeito mais trágico o reconhecimento por parte de Paulo Honório de que ele, julgando estar no controle da sua vida e da vida das pessoas ao seu redor, vê a si como um mero títere dos desígnios capitalistas, percebendo a dimensão exata da ilusão em que viveu. A tragédia de Paulo Honório representa a tragédia necessariamente instituída pelo capitalismo, que institui o individualismo como princípio norteador da conduta humana. Ocorre que isso significa abrir mão de parte fundamental da experiência e riqueza da vida – as necessidades espirituais que não podem ser então satisfeitas, tampouco podem ser eliminadas –, o que resulta na impossibilidade da autorrealização humana nestas condições.

Graciliano Ramos, através de *São Bernardo*, é capaz de ir muito além da constatação pura e simples da tragédia da alienação, e nos mostra o momento de autoconsciência de Paulo Honório:

– Estraguei a minha vida estupidamente.

Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu.

Não consigo modificar-me, é o que me aflige.

A molecureba de Mestre Caetano arrasta-se por aí, lambuzada, faminta. A Rosa, com a barriga quebrada de tanto

parir, trabalha em casa, trabalha no campo e trabalha na cama. O marido é cada vez mais molambo. E os moradores que me restam são uns cambembes como ele.

Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além.

Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou.

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte!

A desconfiança é também conseqüência da profissão.

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

Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio.

Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.

A vela está quase a extinguir-se. Julgo que delirei e sonhei com rios cheios e uma figura de lobisomem.

Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão.

É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo.

Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!

Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes!

E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos⁶⁴.

O efeito trágico é realçado por um recurso que remonta à tradição grega, o momento do reconhecimento, referido por Aristóteles como constitutivo da estrutura básica da tragédia. É o momento em que o herói se depara com a sua verdadeira face, descobre a extensão da sua desgraça e reconhece sua participação ativa no desenrolar

⁶⁴ SB, p. 184-8.

dos fatos, tornando-se capaz de recusar a essencialização e a naturalização das suas feições atuais, não obstante o sentimento de total impotência para mudar seu destino. Até mesmo essa impotência é colocada em termos do desenvolvimento sócio-histórico, sem escamotear o fato de que

(...) o mal não aparece com a clareza lógica com que se desejaria para a descoberta. O erro não é uma consequência simples da vontade humana, podendo ser corrigido na mesma medida em que ocorreu. O personagem não tem o domínio do engano que comete, que o envolve e encerra definitivamente. A culpabilidade remonta a uma origem menos impenetrável que complexa, em que aos fatores psicossociais juntam-se aos socioeconômicos (BRAYNER, 1997, p.215).

Podemos nos situar em relação à importância da amplitude da visão trágica proporcionada por Graciliano Ramos em *São Bernardo* se tivermos em mente a importância do desmascaramento da desumanização proporcionada pelo capitalismo. Raymond Williams coloca a importância do questionamento do caráter trágico da sociabilidade burguesa em termos extremamente produtivos para o debate:

Acredito que os sentidos importem enquanto tais; na tragédia especialmente, porque a experiência é tão central, e nós mal podemos evitar pensar sobre ela. Se encontrarmos uma idéia particular de tragédia, em nossa própria época, teremos encontrado também um modo de interpretar uma vasta área da nossa experiência; relevante, com certeza, para a crítica literária, mas relevante também em relação a muito mais. E então a análise negativa é apenas parte daquilo de que necessitamos. Temos de tentar também, positivamente, entender e descrever não apenas a teoria trágica, mas também a experiência trágica da nossa própria época (WILLIAMS, 2002, p. 87).

A discussão do trágico na interpretação de nossa própria experiência humana atual ajuda a situar a importância do alcance da obra de Graciliano Ramos no seu mais amplo sentido. Esta nos proporciona a figuração da particularidade do caso brasileiro e nordestino, em conexão com a condição humana genérica, situada historicamente no contexto capitalista.

CONCLUSÃO

Chegamos ao fim do nosso trabalho, ainda que não do nosso esforço de pesquisa. Ao longo das páginas anteriores ensejamos realizar a articulação de duas dimensões que consideramos fundamentais para a leitura de *São Bernardo*: a **autoconsciência narrativa**, através de um dos seus muitos aspectos metaliterários, e a **autoconsciência humana**. Da confluência de ambas nasceu nosso pasmo e nossa inquietação diante da obra.

A característica metaliterária na obra enfocada consiste no fato de o texto literário problematizar a literatura. Em *São Bernardo* isso se dá de várias formas, entre elas, mediante a autoconsciência do narrador, que se coloca enquanto tal e expõe suas dificuldades com a narrativa.

A articulação entre a perspectiva autoconsciente do ponto de vista narrativo e a perspectiva do ponto de vista do trágico humano se mostra na própria narrativa. Nesta, o processo narrativo se liga intimamente à autoanálise empreendida pelo personagem e sua conseqüente descoberta das conexões entre suas ações e o curso da sua vida rumo à ruína total.

São Bernardo conta a história da escrita de um livro e das mudanças subjetivas decorrentes da narração da própria vida, num processo ficcional em que o homem responsável pela escrita é profundamente afetado por ela. A escrita transforma Paulo Honório exatamente no sentido da sua autoconsciência humana. Por meio da escrita o narrador compreende o quanto sua vida e seu destino se encontram ligados aos destinos de todos à sua volta.

O virtuosismo literário de Graciliano Ramos se mostra na verossimilhança do desfecho. O suicídio de Madalena e o conseqüente reconhecimento trágico de Paulo Honório não são capazes de transformá-lo no seu oposto. Contudo, não devemos subestimar as mudanças operadas no seu íntimo, pois a própria escrita que produz as mudanças mencionadas é um produto de uma mudança profunda: a morte de Madalena opera como um divisor de águas e provoca o processo da escrita por intermédio do pio da coruja.

Talvez por negligenciar essa influência recíproca entre o homem e a escrita é que alguns críticos tenham contestado a verossimilhança de um narrador como Paulo Honório, do ponto de vista da complexidade psicológica. Há de se ter em vista que o fio que ata as duas histórias do livro – a história de Paulo Honório e a história da escrita da sua autobiografia – é Madalena. Seu suicídio é um elemento de estatura dramática mais que suficiente para tirar Paulo Honório do eixo. Ao se apaixonar por Madalena, pela primeira vez um homem mais que autossuficiente sente no seu âmago a necessidade de ser amado, que só pode ser satisfeita pelo Outro, que projeta para fora do indivíduo a única possibilidade de realização e o faz ver em outro ser humano o objeto da sua necessidade mais fundamental.

Diante de tais circunstâncias é mais que justificado que a única atividade que se mostra urgente é a escrita. Esta coloca diante do narrador a única possibilidade de reencontrar o fio da meada e entender em qual cruzamento da estrada da vida ele perdeu seu rumo. Organizar, hierarquizar e analisar os fatos da vida convertem-se na operação da escrita, e pensar em como extrair sentido da experiência se transforma na necessidade de transpô-la para a escrita, daí o seu engajamento de narrador consciente.

Compreender todas essas articulações é fundamental para responder, mesmo que parcialmente, à imbricação tão íntima entre a caracterização psicológica e a social dos personagens de Graciliano. Um escritor quando consegue tornar tão evidente que a concepção de mundo, a concepção do homem e a concepção de arte estão no centro da criação literária como critérios fundamentais da criação artística, justifica todo o espanto e a perplexidade por parte da crítica. E ainda mais quando consegue, com o artifício de tematizar a própria criação literária, mostrar o quão humano e interessado é o ato de narrar, que este está muito longe de qualquer neutralidade e desinteresse, e que a forma, na arte, pode e deve ser cultivada tendo como fim a humanização cada vez mais ampla.

Esperamos ter conseguido contribuir para iluminar, por pouco que seja, a leitura de *São Bernardo*. Esta esperança se conjuga com a perfeita consciência da insuficiência de nossos esforços diante da efígie que é a obra, cujo efeito podemos fruir e admirar, mas jamais dominar, e muito menos esgotar. A impossibilidade de significar por meios não artísticos os efeitos e a profundidade do mundo figurado pela arte é também um fato da arte e um fato da vida. Diante dele, calamos.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINUS. **Crítica e teoria literária na antiguidade**. Trad. David Jardim Júnior – Rio: Editora Tecnoprint, 1989.
- BASTOS, Hermenegildo José. “Destroços da modernidade” in RESENDE, Marcelo (ORG.) **Dossiê Cult: Literatura brasileira**; Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa – São Paulo – Ed. Bregantini, 2004.
- BRAYNER, Sônia (Org.) **Graciliano Ramos**. Rio: Civilização Brasileira/INL, 1979.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. **Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira** – São Paulo: Annablume; FAPESP. 1999.
- CANDIDO, Antônio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio: Ed. Ouro sobre azul, 2007.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. – 11. Ed. – edição ilustrada – São Paulo: Global, 2002.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas**. Rio de Janeiro - DP&A, 2000.
- CARPEAUX, Otto Maria. “*Visão de Graciliano Ramos*” in RAMOS, Graciliano. **Angústia**, 32ª ed. Rio, São Paulo - Record, 1986.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CRISTÓVÃO, Fernando Alves. **Graciliano Ramos: Estruturas e valores de um modo de narrar**. 2ª.ed. – Rio de Janeiro: Ed. Brasília-Rio, 1977.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo, Beta produções culturais limitadas, 1999.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões** – 3ª.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2005

- FLETCHER, John e BRADBURY, Malcolm. “O romance de introversão” in **Modernismo**: guia geral 1890-1930. Org. Malcolm Bradbury e James McFarlane; trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte** [Trad. Walter H. Greenen]. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982.
- KOBBS, Verônica Daniel. **A metaficção e seus paradoxos**: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ ficcional e das convenções literárias. Meio eletrônico. Fonte: [HTTP://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos_acd/metaficcao_veronica_kolb.pdf](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos_acd/metaficcao_veronica_kolb.pdf)
- LAFETÁ, João Luiz. “*O mundo à revelia*” in RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**, 45^a ed. Rio - Record, 1985.
- LINS, Álvaro. “*Valores e misérias de Vidas Secas*” in RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**, 57^a ed. Rio, São Paulo - Record, 1986.
- LINS, Osman. “Homenagem a Graciliano Ramos” in **Fortuna Crítica**. BRAYNER, Sônia (Org.) Graciliano Ramos. Rio: Civilização Brasileira/INL, 1979.
- LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Rio: Civilização Brasileira, 1978.
- MAGALHÃES, Belmira. **Vidas Secas: os desejos de sinha Vitória**. Curitiba: HD Livros, 2001.
- MARTINS, Wilson. “*Graciliano Ramos, o Cristo e O Grande Inquisidor*” in Ramos, Graciliano. **Caetés**, 22^a ed. Rio - Record, 1986.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.
- MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários** – 12. Ed. ver. e ampl. – São Paulo: Cultrix, 2004.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**, 45^a ed. Rio - Record, 1985.
- SENNA, Homero. “Revisão do Modernismo” in **Fortuna Crítica**. BRAYNER, Sônia (Org.) Graciliano Ramos. Rio: Civilização Brasileira/INL, 1979.
- TERTULIAN, Nicolas. “Lukács hoje”, in PINASSI, Ma. Orlanda; LESSA, Sérgio (Orgs.). **Lukács e a atualidade do marxismo**. São Paulo - Boitempo, 2002.

TERTULIAN, Nicolas. **George Lukács**: etapas de seu pensamento estético. (Trad. Renilda Moura Lima; Revisão técnica Sérgio Lessa). São Paulo: Editora Unesp, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.