

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ISMAEL CUNHA FREITAS

**A VEROSSIMILHANÇA É TODA A VERDADE:**  
Uma leitura de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos

Porto Alegre  
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE  
E HISTÓRIA DA LITERATURA

ISMAEL CUNHA FREITAS

**A VEROSSIMILHANÇA É TODA A VERDADE:**  
Uma leitura de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.º Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino.

Porto Alegre  
2023

Freitas, Ismael

A VEROSSIMILHANÇA É TODA A VERDADE: Uma leitura de São Bernardo, de Graciliano Ramos / Ismael Freitas.

-- 2023.

109 f.

Orientador: Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Graciliano Ramos. 2. São Bernardo. 3. verossimilhança. 4. política da forma. 5. reificação. I. Vieira Sanseverino, Antônio Marcos, orient. II. Título.

ISMAEL CUNHA FREITAS

**A VEROSSIMILHANÇA É TODA A VERDADE:**

Uma leitura de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Aprovada em:** 18 de agosto de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof.º Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino — Orientador**

Instituto de Letras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

**Prof.ª Dr.ª Ana Paula Sá e Souza Pacheco**

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Universidade de São Paulo (USP)

---

**Prof.º Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite**

Instituto de Letras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

**Prof.º Dr. Homero José Vizeu Araújo**

Instituto de Letras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

## AGRADECIMENTOS

Ao contribuinte brasileiro, que financia e mantém a universidade pública, gratuita e de qualidade, a quem devo toda a minha formação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, pela formação continuada e pelo suporte institucional.

Aos alunos das escolas EMEF Dolores Alcaraz Caldas e EMEF Senador Alberto Pasqualini, que me ensinam todo dia, através de risadas, que toda barricada no caminho nos faz imaginar e percorrer outras alternativas possíveis. Com vocês, aprendo o sentido de “esperançar”.

À dona Elaine e ao seu Paulo, minha mãe e meu pai, por terem me transmitido o gosto por contar e ouvir histórias. Pelo apoio indiscriminado a todos os meus sonhos, pelo orgulho de ter um professor na família e, sobretudo, pelo puxão de orelha para “parar de enrolar e escrever o trabalho”. Ao Diego, meu irmão, pelo cuidado, pelo amor e pela camaradagem. À Ana Luísa, por ter se tornado uma irmã que sempre me dedicou carinho e apoio. Ao Felipe, pelos sorrisos que fazem tudo valer a pena e pela alegria de me descobrir tio.

Ao meu orientador, Antônio Sanseverino, pela interlocução qualificada, pelos valiosos conselhos acadêmicos e por ter me ensinado tanto ao longo dessa jornada desde a graduação. Nas fissuras da instituição, tenho a certeza de ter encontrado, acima de tudo, um amigo.

Ao trio ternura, por tanto, por tudo. À Sofia, por não ter papas na língua para dizer o que pensa, por mostrar afeto e estar presente do seu jeitinho. Ao Thiago, pelo amor, pelo abraço, pelas conversas acadêmicas, pelos conselhos amorosos, por ter compartilhado dores, tristezas e alegrias, por ter cuidado de mim, por ter estendido à mão nos meus momentos de fraqueza, por ter dito que não havia dúvidas que eu entregaria esta dissertação. A vida tem mais sabor ao lado de vocês. O Rio de Janeiro nos espera.

Aos colegas do grupo de pesquisa que se tornaram queridos amigos. À Bruna, à Denise, ao Rodrigo, pelos ensinamentos, pela gentileza, pelo diálogo, pelas cachaçadas e micos no bar. A universidade só faz sentido com vocês.

Aos demais amigos e camaradas que compreenderam meus furos e bolos porque precisava escrever. Daiana, Simone, Marco, Mauri, Max, Terena, Aline, Cissa, por terem tornado a escola um espaço de companheirismo.

À Bruna, por ter acompanhado a maior parte desse trajeto e, principalmente, por ter dividido a vida comigo. Esta dissertação só existe devido ao teu suporte e carinho. E, por isso, serei sempre grato.

## RESUMO

O presente trabalho objetiva investigar a configuração do princípio de verossimilhança em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, a fim de apreender as fissuras que estruturam a narrativa e colocá-las em tensão com a tradição do romance brasileiro na conjuntura dos anos 1930. Para tanto, como parte do escopo deste estudo, procuro observar como a fortuna crítica, de modo geral, elaborou o problema do ponto de vista do narrador, em diferentes contextos e com diversas bases teóricas. A minha hipótese é de que *São Bernardo* é composto por um jogo estético de espelhamento, a partir do qual põe em evidência uma fratura histórica diante à política da forma. Com isso, e com base no diálogo com diferentes críticos, a presente dissertação busca analisar o romance examinando os modos de inflexão do problema da verossimilhança em relação ao substrato lutuoso da narrativa e ao projeto de formação do estado nacional moderno, ambos mediados pela forma estética.

**Palavras-chave:** Graciliano Ramos; São Bernardo; verossimilhança; política da forma; reificação;

## ABSTRACT

The present work seeks to investigate how the principle of verisimilitude is set in the novel *São Bernardo*, by Graciliano Ramos. This is done with the aim of capturing the fissures that structurize the narrative and analyze them by questioning the tradition of the Brazilian novel during the 1930s. For such, as part of the range of this study, I intend to observe how the literary critic (generally speaking) has elaborated the issue of the narrator's point of view in different contexts and through various theoretical currents. My hypothesis is that *São Bernardo* is composed by an aesthetical mirroring set, from which a historical fracture is made visible in the political texture of the novel's form. Besides, it can be observed how the structure of the novel does not allow an immediate reading, denouncing the reification of a certain critical paradigm. That way, the present dissertation aims to analyze the novel by examining how the problem of verisimilitude is inflected regarding the grieving core of the narrative and the project of creating a national modern state, both mediated by the aesthetical form.

**Keywords:** Graciliano Ramos; *São Bernardo*; verisimilitude; politics of form; reification.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Excerto da resenha crítica “Romances”	44
Figura 2 - Excerto de “Ciúmes”	81



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - História e mediação da forma</b>	<b>16</b>
1.1. Implementação do capital industrial e matriz prática	21
1.2. Formação do estado nacional moderno e a forma-romance	26
1.3. Reificação e luto	29
1.4. Verossimilhança e contradições nacionais	37
<b>CAPÍTULO 2 - Pressupostos, salvo engano, da fortuna crítica de São Bernardo</b>	<b>44</b>
2.1. Antonio Candido: objetividade em variação	46
2.2. João Luiz Lafetá: um narrador à revelia da objetividade	52
2.3. Luis Bueno: o contrato da verossimilhança em supressão da alteridade	58
2.4. Rui Mourão: a história da escrita de um romance ou um romance de confissão?	61
2.5. Carlos Nelson Coutinho: a construção de um burguês na periferia do capitalismo	67
2.6. Ana Paula Pacheco: o recuo inverossímil de Paulo Honório	73
<b>CAPÍTULO 3 - São Bernardo: um romance lutuoso</b>	<b>79</b>
3.1. Boletim de Ariel: “Ciúmes”	81
3.2. Verossimilhança, pacto narrativo e luto	92
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>102</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>105</b>

## INTRODUÇÃO

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele denunciou. (ASSIS, 2011. p. 28).

A expressão que intitula a dissertação que ora apresento, “a verossimilhança é toda a verdade”, é uma paráfrase retirada do trecho do décimo capítulo de *Dom Casmurro*, “Aceito a teoria”. A referência a Machado de Assis não é fortuita, pois permite sublinhar a correspondência entre a noção de verossimilhança do narrador e a feição de classe que se materializa na configuração do ponto de vista do romance. Bento Santiago, um senhor de escravos que rememora a infância ancorada na segunda metade dos anos 1850, objetiva assegurar a sua supremacia mediante o domínio da narrativa. Por efeito, o relato do personagem se duplica entre o passado de sua família e o estado atual ruinoso de sua posição. De acordo com Roberto Schwarz, em “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*” (1997), o refinamento de classe expresso pelo narrador serve como mascaramento, e ao mesmo tempo autodenúncia, das feições mais grotescas da elite brasileira à época.

A afirmação de que a verossimilhança é toda a verdade refere-se à cristalização da posição daqueles que podem assumir o espaço de filtro de outras subjetividades, conservando-as como variações de si mesmas, assim assegurando o seu arbítrio. A partir disso, é possível considerar que a verossimilhança é, no lastro do romance brasileiro, uma categoria que se impõe de fora para dentro e pressupõe mediação de classe. Com o breve comentário acerca de *Dom Casmurro*, procuro delimitar o fundamento tensivo do qual parto para empreender uma investigação acerca da categoria da verossimilhança em *São Bernardo* (2003), o segundo romance de Graciliano Ramos. Sem ter a pretensão de esgotar as possibilidades de leitura da obra, quero tentar colher do problema enfrentado chaves para a operar uma análise do romance.

Porém, antes de dar sequência à apresentação deste estudo e às justificativas que o sustentam, quero recompor o contexto de onde surgem o interesse pelo objeto, o problema de pesquisa e as hipóteses com que trabalho. Afinal, o desenvolvimento desta dissertação é fruto da experiência de pesquisa que se iniciou durante a graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na qual tive a oportunidade de participar, como bolsista de Iniciação Científica, do grupo “A prosa interrompida: o problema da categoria do realismo em Machado de Assis”, coordenado pelo professor Antônio Sanseverino. Apesar da centralidade

sobre a prosa machadiana, pude desenvolver uma pesquisa acerca de dois romances de Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela* e *Jubiabá*.

Partindo, principalmente, das leituras conjuntas de Erich Auerbach e de Walter Benjamin, o grupo pretendia elaborar uma discussão sobre a autonomia da cena realista no contexto do sistema literário brasileiro. Com base no recorte de cenas, procuramos conceber um método de análise que examinava a inserção de elementos que criavam tensões, rupturas, com a totalidade da composição das obras pesquisadas. Diante disso, investiguei, em *Gabriela, Cravo e Canela* e em *Jubiabá*, seleções de cenas que apresentavam fraturas no que concerne à figuração de mulheres negras, em mediação com o processo histórico e social a que estavam submetidos ambos os livros. Ao longo do estudo, desenvolvi o interesse pela imbricação entre a conformação do Romance de 30 e os processos de racialização do Brasil na conjuntura do início do séc. XX — o que será abordado em parte neste trabalho.

Para a seleção de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, submeti um Projeto de Pesquisa que tencionava analisar as formas do luto em alguns romances publicados no contexto dos anos 1930. A proposta de trabalho tinha como hipótese a ideia de que as composições ltuosas se referiam, no contexto da injeção do capital industrial, a um projeto de nação inconcluso, incorporando o processo de luto a uma história do qual esteve foracluído. No entanto, ao me deparar com a fortuna crítica de *São Bernardo*, desloquei a pesquisa para discutir a categoria da verossimilhança, identificando nesse ponto um espaço produtivo para a análise formal. O interesse por investigar o luto no romance do Velho Graça ainda se mantém, mas, no desenvolvimento do trabalho, procuro articulá-lo como uma inflexão das incongruências da composição da narrativa.

Para delinear o impasse acerca da constituição da verossimilhança em *São Bernardo*, lanço mão da leitura de Dênis de Moraes (2012), em sua biografia de Graciliano Ramos:

O protagonista, Paulo Honório, descende do coronelismo rural que perdurava como resíduo feudal em pleno processo de transição para o capitalismo. O problema da terra surge como emblema de uma sociedade atrasada, desigual e injusta, cujos valores dominantes são a propriedade, a exploração da mão de obra, a despersonalização do indivíduo e a distinção política pela supremacia econômica. (...)

Senhor da fazenda São Bernardo, Paulo Honório conserva de sua antiga condição de trabalhador alugado o hábito de falar pouco e de não saber usar “palavras compridas e difíceis de gente da cidade”. (MORAES, 2012, p. 84).

O biógrafo, ao comentar o segundo livro de Ramos, descreve o quadro de subdesenvolvimento que subjaz aos temas postos em evidência em *São Bernardo*. Ainda que destaque a experimentação de linguagem na construção de um narrador que “escreve como fala”, natural e espontaneamente, o autor não consegue se furtar às determinações da origem

do protagonista. Invariavelmente, Paulo Honório é um personagem assumindo um local do qual se espera o domínio de recursos que ele, a princípio, não tem. Nesse sentido, ainda que se possa valorizar o aspecto de criação de linguagem deste narrador, o comentarista não deixa de marcar uma contradição imediata à posição do proprietário enquanto sujeito da narrativa. Devido à sua antiga condição e ao fato de não reconhecer determinada linguagem, o fazendeiro se vê ocupando um espaço de inadequação. A sinopse de Moraes sugere que se espera de um narrador de romance determinado “requinte”, o que Paulo Honório não possui.

A antinomia perfaz a estrutura do romance, com o substrato da primeira pessoa. Na realização de seu livro, o fazendeiro demonstra uma tentativa final de categorizar Madalena. Nisso, revela-se um indício da perversão da forma, pois o plano de escrita de memórias se interrompe com a alienação do narrador sobre si mesmo, ao mesmo tempo em que se mantém na procura por apropriar-se do outro, no caso, de sua esposa, após a sua morte. A lógica composicional se impõe a despeito, ou até mesmo por causa, do passo em falso de um narrador desacostumado à forma. No conjunto da obra, *São Bernardo* compele a nos questionar sobre o arranjo de uma tradição do romance no Brasil, que determina quem são os sujeitos permitidos, naquele contexto, a assumir a posição de mediadores das subjetividades representadas nas narrativas realistas. Na construção do trabalho, quero propor que o problema de verossimilhança do romance de Graciliano Ramos se refere a esse lugar crispado da transposição do objeto representado a sujeito da representação. Contudo, é importante enfatizar que acredito que *São Bernardo* expõe o problema do alijamento de vozes subalternas em determinada proporção, sem sugerir que é uma novidade na literatura brasileira da época.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman, na primeira parte de *A formação da leitura no Brasil* (2019), analisam a ficcionalização do leitor na relação com os narradores, procurando, a partir da tematização da leitura, encontrar indícios de sua história social. Para as pesquisadoras, *São Bernardo* inaugura a maturidade da figura do leitor ao colocá-lo em uma posição de equiparação com o narrador. Nas palavras das autoras:

Paulo Honório deseja e precisa contar com a solidariedade do leitor, em nome do qual recusa o estilo empolado proposto por Nogueira e todo o compromisso com a literatura convencional. Como ele carece de um ouvinte, a aproximação entre ambos jamais se exerce na tradição autoritária de um narrador que se julga superior ao seu leitor; pelo contrário, Paulo Honório equipara-se ao leitor, buscando sua compreensão. É por serem iguais que o narrador dirige-se ao leitor, tanto para explicar-lhe seu modo de escrever quanto para encontrar respostas a dilemas interiores. (LAJOLO e ZILBERMAN, 2019, p. 66).

Após jogar fora a ideia de escrever o livro com a divisão do trabalho, Paulo Honório estaria rompendo com a prerrogativa de prepotência do romance tradicional brasileiro,

ficando a sós com a sua narrativa e o seu leitor. Conforme Lajolo e Zilberman, o pacto estabelecido pelo narrador com a introdução do leitor na fatura da obra procura quebrar o círculo de autoritarismo da forma (autoritarismo que também diz respeito à posição de Paulo Honório enquanto proprietário). Ambos aliam-se como “excluídos” da literatura, o que pelo distanciamento faz duvidar dos jogos estéticos de *São Bernardo* para colocar em evidência a lógica de representação do romance realista como um instrumento de reprodução das desigualdades sociais. Na interpretação que procurarei sustentar, colocarei em questão o aspecto “positivo” do suposto recuo de Paulo Honório na quebra de seu autoritarismo. De toda maneira, a proposta de Zilberman e Lajolo permite compreender que o romance de Graciliano Ramos desautoriza a noção estanque de determinadas conceituações e põe em suspenso as leituras reificadas que refletem, em seu fundamento, preconceitos formalizados numa tradição romanesca no Brasil.

Alguns comentários críticos da primeira recepção de *São Bernardo* questionaram a possibilidade de Paulo Honório vir a escrever a sua história. Diante das contradições que o romance aborda enquanto matéria e forma, pode-se conceber que há por parte desses leitores uma concepção das divisões sociais, que se sedimenta no que se tem de noção sobre a configuração do romance no país. Ao resgatar o lastro nacional dessa forma narrativa, pensando como a literatura se propõe a discutir projetos de nação no contexto dos anos 1930, pretendo investigar como esse princípio de verossimilhança, imposto externamente ao objeto, surge como um problema da própria fatura de *São Bernardo*, mediando as contradições próprias ao processo de modernização conservadora no Brasil. Essa leitura reificante se confronta com a reificação que, segundo a fortuna crítica, é tematizada no romance a partir das relações que o narrador estabelece com o mundo e com os indivíduos ao seu entorno. No entanto, com o desenvolvimento da minha argumentação, quero propor que essa chave é, em última instância, imediatista, pois procura identificar certa determinação essencial nas características da figura do narrador. Nesse quesito, se conseguir provar algum ponto, o conceito fica reificado em si, sobretudo porque não se enquadra no contexto de uma sociedade interinamente industrializada.

A partir da leitura da fortuna crítica de *São Bernardo*, então, procuro elaborar um problema da própria configuração do romance. A minha hipótese é de que há uma tradição que se assenta nas ferramentas críticas e que tornam o exercício crítico reificado em si, a depender do modo como os leitores se colocam diante da narrativa. Salvo leitura melhor, as perspectivas de análise são dispostas a partir daquilo que estou chamando (e procurarei desenvolver ao longo do trabalho) de política da forma, que cancelam de antemão e em

relação a um aspecto da tradição as possibilidades de interpretação. Na minha investigação, quero demonstrar como *São Bernardo* expõe as contradições dessa política de mediação das subjetividades da posição do narrador, numa espécie de leitura a contrapelo.

A fim de discutir o problema de verossimilhança na configuração do ponto de vista narrativo de *São Bernardo*, esta dissertação estrutura-se em três capítulos centrais. O primeiro aborda, de modo geral, a conjuntura histórica do Romance de 30 e os pressupostos de análise que fundamentam a leitura da mediação da forma. Na distribuição do capítulo, elenco alguns eixos de abordagem, escritos de forma a compor pequenos ensaios que se articulam, mas que podem sugerir um tom um tanto esquemático. Começo delineando o contexto da produção romanesca nos anos 1930, em diálogo com Antonio Candido e Luis Bueno. Na sequência, para pensar o processo histórico-social e político da época, lanço mão de autores como Florestan Fernandes, Luiz Felipe de Alencastro e Francisco de Oliveira, fixando as noções sobre implementação do capital industrial e sobre modernização conservadora. Em relação à forma-romance, apresento uma discussão sobre a relação de projeto de nação e a narrativa romanesca, baseando-me nas teorias de Benedict Anderson, Walter Benjamin e Georg Lukács. Após, debato, também em cima de Lukács e Benjamin, com o acréscimo de Theodor W. Adorno, a imbricação do conceito de reificação na estrutura do romance ocidental, retirando daí alguns indícios para interpretar a condição lutuosa da modernidade. No fim, partindo de Erich Auerbach e Jacques Rancière, tento pôr em evidência, na tradição do romance brasileiro, as contradições nacionais em relação à configuração da verossimilhança, comentando, sobretudo, ensaios de Roberto Schwarz e Antonio Candido.

No segundo capítulo, resgato parte da fortuna crítica de *São Bernardo* procurando delinear como cada autor, em seu contexto e a partir de suas formulações teóricas, trabalha com o conceito de verossimilhança no livro de Graciliano Ramos. Os comentaristas resenhados aqui são Antonio Candido, João Luiz Lafetá, Luis Bueno, Rui Mourão, Carlos Nelson Coutinho e Ana Paula Pacheco. A partir do diálogo com cada pesquisador, quero, para além da resenha, desenhar um problema específico da configuração do romance diante do modo como cada crítico o elaborou com as ferramentas que tinha à disposição. Nesse caso, procuro retirar dessas leituras elementos que orientem a minha investigação de modo global.

O terceiro capítulo dedica-se à análise propriamente dita, procurando identificar, como já foi dito, de que maneira o romance *São Bernardo* elabora, em negativo, o problema da verossimilhança. A interpretação divide-se em duas partes. Em primeiro lugar, faço referência à publicação de dois capítulos da obra no periódico *Boletim de Ariel*, como forma de divulgação do livro. O interesse por esse achado refere-se aos temas que são colocados a

público no contexto do mensário e que dão pistas de elementos usualmente “recalcados” no exercício da crítica — o que, como quero sugerir, reforça as contradições encenadas na forma sobre o projeto de nação em curso na hora histórica. A partir disso, e em segundo lugar, volto-me ao comentário geral do romance, enfocando nas tensões entre o pacto narrativo de Paulo Honório e os paradigmas do luto que se sedimentam na composição. Como síntese, tentarei provar que a fatura de *São Bernardo* faz jogo dos paradigmas tradicionais do romance, numa espécie de retroalimentação da política da forma.

## CAPÍTULO 1 - História e mediação da forma

O Romance de 30 é, de modo geral, interpretado como um movimento estético que responde às expectativas da classe artística em face às consequências históricas e políticas da Revolução de 1930. Como reação às promessas frustradas da implementação do capital industrial, a literatura em prosa daquele momento procurou voltar-se para as condições materiais e estruturais que entravavam a plena integração do país no campo do capitalismo moderno. A categoria “Romance de 30”, então, parece estabelecer um olhar problemático sobre a orientação do projeto de nação que se fundamenta nas políticas da época — o que pode ser investigado com a análise dos dispositivos literários disponíveis à época e pelos quais disputam as obras para a sua permanência na tradição da literatura brasileira<sup>1</sup>.

Como síntese do movimento, Luís Bueno, em *Uma história do Romance de 30* (2015), sugere que:

Quando se associa essa frustração local à mentalidade antiliberal que, como vimos, vai dominando a intelectualidade brasileira naquele momento, fica fácil perceber que a visão de país novo envelhece. Depois disso, olhar para o presente é ver um cenário não muito agradável — o que salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernização já implementada não consegue cobrir. Daí nasce aquela pré-consciência do subdesenvolvimento, ou seja, o início da percepção de que o presente se modificará, sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais. A arte da década de 30 não poderá, portanto, abraçar qualquer projeto utópico e se colocará como algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo. É nesse sentido que se pode dizer que o romance de 30 vai se constituir numa arte pós-utópica. (BUENO, 2015, p. 68).

A geração de romancistas da década de 1930, em suma, engendrou no fazer literário o problema e a reflexão sobre as formas de representação que tratavam dos impasses da modernização e da imagem de nação que se apresentava à hora histórica. Desse modo, é importante recuperar o diálogo que Bueno (2015) toma com João Luiz Lafetá (2000) e Antonio Candido (1989). No primeiro caso, trata-se de vincular o caminho aberto pela vanguarda modernista de 1922, a partir do qual a geração seguinte teve a oportunidade de operar um recorte no modo de assumir vozes e perspectivas antes negadas à participação na literatura brasileira (o que muitas vezes se apresenta como tema dos romances) e também na forma como a experiência linguística se desloca para a discussão acerca dos limites históricos do país. Em relação à discussão de Candido, trata-se do momento de variação da revolução da

<sup>1</sup> A categoria “dispositivo literário” parte da leitura do ensaio “Autor como produtor” (2012), de Walter Benjamin. Seguindo a proposição do teórico alemão, refiro-me à análise das técnicas literárias, dos procedimentos formais, que configuram os impasses atinentes às relações de produção nas quais está vinculada a obra estudada. Para a presente dissertação, quero compreender como o problema da verossimilhança em *São Bernardo* se põe diante dos dispositivos literários à disposição de Graciliano Ramos, enquanto reflexão sobre a variação de pontos de vista e do histórico de representação da realidade brasileira.



cultura na representação da consciência da estagnação do Brasil sobre o metabolismo próprio do capitalismo na sua periferia.

Em “Literatura e Subdesenvolvimento” (1989a), texto lançado a público na França em 1970, Antonio Candido procura compreender os aspectos da criação literária na América Latina, tendo como plano de fundo o deslocamento da ideologia de “país novo” para a emergência da consciência do atraso. Relacionada à empresa colonial, a noção de país novo veicula uma perspectiva eufórica sobre a promessa de progresso a ser realizado, mediante a pujança virtual do continente. Assim, os intelectuais latinoamericanos, vinculando a riqueza da terra às projeções da pátria, transformaram, neste momento, a literatura em instrumento de afirmação nacional e justificativa ideológica, motivo que tem maior expressão no Romantismo. No entanto, a partir dos anos 1930, pode-se perceber uma tomada de consciência acerca do subdesenvolvimento, uma mudança de perspectiva, agora agônica, que deflagra a realidade da degradação, do estado de atrofia, e da exploração da população pobre. O novo ponto de vista, então, carrega o pressuposto político motivado pela verificação da catástrofe da paralisia, o que torna a ideia de subdesenvolvimento força propulsora e dá cunho ao empenho político dos intelectuais, e que deve incidir sobre a produção literária como tema e forma.

Nesse caso, é interessante notar a centralidade do romance nesse processo, para o qual Candido sugere uma “força desmistificadora”, que, aliás, antecederia a consciência de economistas e políticos (1989a, p. 141). Mas, como termo de mediação, e antes de avançar para o problema da forma romanesca, é também relevante apontar o contexto geral da cultura na periferia do capitalismo em relação a sua matriz europeia, a partir do qual o crítico sugere as tensões acerca da disputa pelo estabelecimento de uma “causalidade interna” (1989a, p. 152). A dependência se apresenta em diversas matizes a depender do estágio de expressão que a encontremos, porém, como substrato do subdesenvolvimento, a discussão da importação das formas, em grande parte da nossa história, fica omitida, o que revela o sentido de “naturalidade” sobre a dependência em si. Na etapa da consciência do atraso, na situação histórica da qual fala Antonio Candido, a questão se manifesta na mais evidente dialética:

Haveria paradoxo nisto? Com efeito, quanto mais *o homem livre que pensa* se imbuí da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbuí da inspiração revolucionária — isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento. No entanto, encara com maior objetividade e serenidade o problema das influências, vendo-as como vinculação normal no plano da cultura. (CANDIDO, 1989a, p. 153, grifo meu).

O sociólogo desenha aqui um problema que se refere ao processo de formação. Na medida em que emerge a consciência do atraso e compreende-se as estruturas de dependência, também surge a noção de que os dispositivos literários disponíveis fazem parte do jogo do imperialismo, e que, no entanto, podem ser cooptados para fazer da política da forma um campo em disputa. Daí a atuação daquilo que o sociólogo chama de “fase da pré-consciência do subdesenvolvimento” (1989a, p. 159), sobretudo no que se refere aos romances dos anos 1930 e 1940 que representavam a vida das classes exploradas no Nordeste, cujas faturas procuravam apresentar, com pessimismo, o malogro do projeto econômico e político, voltando-se contra às classes dominantes. Tratavam-se, portanto, de obras que representavam a degradação do homem como mediação das consequências da espoliação do capital, com cores próprias à realidade nos países subdesenvolvidos.

É importante recuperar o contexto do qual parte Antonio Candido na escrita do ensaio, pois a moldura da crítica perfaz o problema da atualidade dos anos 1970, quando o processo de modernização conservadora estava no seu apogeu. Assim, Candido não propõe apenas uma leitura acerca das condições da literatura latino-americana, mas promove modos de embate contra a repressão e a influência imperialista. No plano da cultura, portanto, procura ensaiar como, da perspectiva da periferia do capitalismo, surgiu o debate acerca do subdesenvolvimento e de como isso foi tematizado e configurado nas obras, de maneira a fundar e disputar os projetos de nação próprios a cada país. Também, com o horizonte sobre os problemas da forma, não perde de vista o local que o intelectual figura diante da “consciência do atraso”, como um ponto de tensão, uma vez que é sobre esse ponto de vista que as classes subalternas são colocadas em cena como objetos da espoliação e dos sintomas da estagnação vigente. Por isso, como índice, é interessante notar o uso da expressão “o homem livre que pensa” na citação acima. Penso que o que se traduz nessas palavras é a compreensão de que o intelectual tem posição de mediação em relação às subjetividades que formaliza em seu trabalho. Como tentarei demonstrar, esse é o plano de fundo que constitui os impasses que se configuram em *São Bernardo* a partir da posição de seu narrador.

Em “A Revolução de 1930 e a cultura” (1989b), Antonio Candido dá maior acabamento à discussão acerca da participação do intelectual no âmbito cultural diante da repercussão do movimento revolucionário de 1930. Conforme o crítico, o impacto da nova situação social foi, em geral, positivo, embora não representasse grande progresso, considerando aquilo que se esperaria de uma verdadeira revolução. Como exemplo, colocando sob perspectiva a condição da população pobre e considerando as modificações que poderiam ocorrer na estrutura social e econômica, Candido aponta como a instrução primária era o que

se impunha para as classes baixas, e que, mesmo assim, continuou atingindo apenas de raspão a maioria absoluta da nação. Também afirma que as classes médias, com a difusão do ensino médio e técnico, ganharam maior nível de participação social, o que aumentou as suas possibilidades de acordo com as novas necessidades do desenvolvimento econômico. Para a elite brasileira, por fim, assinala que se verificou um incremento de oportunidades para aprofundar a experiência cultural, inclusive com um recorte progressista, o que se apresenta como um fator curioso devido à privação cultural do país naquele momento histórico. Em síntese, portanto, a revolução na cultura e na sociedade se apresenta como que dentro da ordem. E, nessa dinâmica, o intelectual aparece como uma espécie de “delegado da coletividade”:

A qualidade e grau de consciência dos detentores da cultura e do saber tornavam-se elementos de peso, porque eles podiam assumir a função de “delegados” da coletividade. De um lado isto servia de pretexto para manter posições privilegiadas, com a conseqüente sujeição das camadas dominadas (que não eram cultas nem “preparadas” para dirigir o seu destino, segundo a ideologia reinante). Mas sob o ponto de vista estritamente cultural, podia ser oportunidade de servir como veículo possível para manifestar os interesses e necessidades de expressão dessas camadas. (CANDIDO, 1989b, p. 193).

Se não estou enganado, Antonio Candido sugere aqui uma formulação dialética de amplo alcance para entender a cultura brasileira nas condições históricas e políticas dos anos 1930. Embora elaborasse um início de conscientização das contradições sociais do país, a produção cultural daquele período mantinha-se circunscrita à parcela da elite nacional. Por conseguinte, enquanto, do ponto de vista artístico, transmitia os interesses e as interdições das classes exploradas, as classes dominantes sustentavam o espaço de suas posições de privilégio. Nesse contexto, o local do intelectual transformava-se em um espaço de conflito, porque o artista, o escritor, devia atuar muitas vezes como opositor da ordem institucional, sendo, todavia, chancelado por ela em sua dimensão de classe.

Logo, a representação das condições do atraso e da atrofia da realidade da vida dos trabalhadores no “Romance de 30” é mediada pelo olhar do intelectual, como produto e política da forma. Por isso, a análise de *São Bernardo* deve levar em conta a constituição do foco narrativo daquele que, por meio de estratégias, ascendeu ao mando, mesmo tendo como origem o trabalho do eito. Diante desse panorama, pergunto-me de que modo Graciliano Ramos recompõe as tensões de classe vinculadas ao projeto de modernização conservadora da época, sobretudo considerando que o narrador de seu segundo livro se apresenta ao revés, em decadência e numa tentativa de resguardar o seu poder sobre a história que conta.

O problema do intelectual na produção artística dos anos 1930 também aparece em outro ensaio de Antonio Candido, “Poesia, documento e história” (2004), publicado inicialmente na década de 1940. Neste caso, o trabalho voltava-se para a interpretação do sistema das obras de Jorge Amado, com fecho sobre a publicação de *Terras do Sem-fim*, em 1943. Para os interesses desta dissertação, quero apenas voltar-me para a proposta do crítico acerca da conjuntura literária da época, que funciona como plano de fundo para a análise dos romances de Amado.

No texto, Candido inicia indicando a possibilidade de que a geração de romancistas de 1930 teria, de certo modo, inaugurado o romance brasileiro, pois esses autores procuraram resolver a contradição, segundo o sociólogo, fundante da cultura brasileira — a saber, a oposição entre a estrutura da civilização moderna do litoral e as camadas humanas do interior:

*A força do romance moderno foi ter entrevisto na massa, não o assunto, mas realidade criadora. Os escritores aprenderam, no sentido pleno, com os trabalhadores de engenho, os estivadores, os plantadores de cacau, os operários de fábrica. Através dos livros, toda essa massa anônima criou, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia. Foi uma espécie de tomada da consciência da massa através da simpatia criadora dos artistas que se dirigiram a ela. Foi, portanto, o despertar de um sentido novo do Brasil. (...) O prelúdio desta participação [efetiva na cultura nacional], pode se dizer que foram os romances dos anos de 1930, reveladores do povo como fonte, não apenas motivos de arte. (CANDIDO, 2004, p. 44, grifos meus).*

De modo global, o crítico assinala que os romancistas preocuparam-se em tomar a massa como força motriz para a elaboração estética de suas obras. Contudo, é preciso ressaltar que a todo momento a emergência da massa como realidade criadora aparece, para Candido, como cancelada pela classe artística que atuava nesse período histórico, daí a “espécie de tomada de consciência” que surge mediada pela “simpatia criadora” dos autores brasileiros. A partir disso, não é difícil compreender que a análise apontava para um projeto de nação construído através dessas obras. A fórmula residia em um choque ainda não resolvido entre o intelectual e a sua matéria literária, que se tratava, sobremaneira, da representação da realidade da vida do trabalhador. As formas modernas do romance brasileiro, então, consubstanciam como resíduo o problema do desenvolvimento do capitalismo no país, mediado pelo antagonismo de classe plasmado na composição literária.

A recuperação destes três ensaios de Antonio Candido objetiva elencar três elementos nucleares para os questionamentos da presente dissertação. Em primeiro lugar, trata-se da emergência da consciência do subdesenvolvimento como um prelúdio acerca da tensão entre o projeto de nação constituído na historiografia da literatura brasileira e o caminho da integração do Brasil no capitalismo industrial. Em segundo, a centralidade que Candido

sugere à forma romance na elaboração estética do problema, o que se apresenta, sobretudo no ensaio dos anos 1940, na importância atribuída aos autores da década de 1930. Por último, o local do intelectual como mediação das subjetividades subalternas representadas, como uma espécie de nó diante à tentativa de pôr em evidência os limites materiais no avanço da modernização conservadora do país. Em resumo, parece-me evidente de que esses três pontos se entrecruzam, sobretudo porque a análise de Candido permite sugerir que o movimento da história do romance, como ponto de mudança na tomada de consciência dos anos 1930, constitui uma política da forma na qual os sujeitos subalternos só são permitidos participar mediante o filtro da intelectualidade, o que, por óbvio, manifesta-se como expressão de autoritarismo de classe, ou até mesmo de paternalismo, por vezes configurado por uma má-consciência.

Conforme Luís Bueno (2015), os pobres, os proletários, ganharam espaço na cena do romance brasileiro dos anos 1930, não sem distinção entre projetos estéticos e perspectivas políticas. Os marginalizados entram na porta da frente da ficção brasileira de acordo com a preocupação do intelectual em lidar com o outro, com a alteridade, tomado como obstáculo à plena integração do país no andamento do capital industrial. Ainda, Bueno, com algum juízo de valor, sugere que *São Bernardo* é o romance que mais bem representa o sentimento de frustração ante a promessa de desenvolvimento da Revolução de 1930. Segundo o crítico e pesquisador, a ruína de Paulo Honório se deve à impossibilidade do narrador compreender de que nada adiantam as técnicas modernas se a estrutura social se mantém a mesma (cf. BUENO, 2015, p. 70). Mais adiante, Bueno propõe que a fatura do segundo romance de Graciliano Ramos se sintetiza no processo de aniquilação do outro, quando a alteridade se configura como uma modalidade do “eu”. Comentarei a leitura no próximo capítulo, em resgate do problema da verossimilhança na fortuna crítica de *São Bernardo*. Por ora, quero apenas sinalizar que, conforme a leitura de Luís Bueno (2015), o romance do Velho Graça focaliza o problema do ponto de vista narrativo em relação ao processo de desenvolvimento do capitalismo industrial, de modo a configurar a expressão do autoritarismo de classe a partir da sua decadência, mas como uma lente em negativo, como tentarei demonstrar na análise.

### **1.1. Implementação do capital industrial e matriz prática**

Balizando-se sobre o eixo dos anos 1930, ou melhor, sobre o ponto de inflexão do pensamento brasileiro mediante o processo de implementação do capital industrial, a formulação de Antonio Candido, acima citada, procura recuperar os entraves do processo

histórico da formação nacional em relação ao passado do país enquanto ex-colônia. Investigando a sedimentação desse fenômeno sócio-cultural nas formas literárias, o sociólogo objetivou botar à prova, diante da hora histórica, os limites que a modernização e toda a sua aparelhagem institucional encontravam no confronto com a realidade material. À vista disso, é evidente o lastro histórico do qual parte Candido e que lhe serve de chave de análise: a perspectiva de um país cuja formação tem percurso truncado, considerando o resultado frustrante da promessa de participação no rol dos estados nacionais modernos. A partir daí, pode-se notar uma tradição de interpretação que, aliás, fundamenta-se sobre uma, por falta de palavra melhor, tendência da geração anterior à do crítico e pode-se encontrar em autores como Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre e Caio Prado Júnior.

No conhecido prefácio de *Raízes do Brasil* (2014), Antonio Candido se refere às obras *Casa-Grande e Senzala*, *Formação do Brasil Contemporâneo*, e também ao próprio *Raízes do Brasil*, como nucleares na emergência de um radicalismo intelectual e da análise social após a Revolução de 1930. O contexto retratado pelo sociólogo faz evidenciar uma pedra de toque entre todos esses trabalhos, algo que também perpassa o seu próprio *Formação da Literatura Brasileira* (2012): a noção de que naquele momento histórico se faz necessário investigar e operar conceitos críticos que interpretem o processo de formação nacional. Conforme Marcos Rogério Fernandes,

De uma maneira própria e com preocupações e temas específicos, todos esses livros se esforçaram para compreender e explicar o Brasil como uma sociedade marcada por certas especificidades, mas articulada a outras sociedades que determinavam – de maneiras variadas e em variados setores – o ritmo e a direção de nossa projeção histórica. Perpassa por todos eles a idéia de que para chegar a ser considerada uma formação social em sentido pleno, no correr de sua história a sociedade brasileira foi se armando a partir da paulatina articulação entre diversas estruturas que a compõem (economia, ideologia, política, cultura). Seguindo esse fio de raciocínio, somente quando todas as estruturas alcançassem um padrão de amadurecimento ao ponto de se articularem dentro de um sistema contínuo de funcionamento, o Brasil poderia ser considerado como uma Nação. (FERNANDES, 2006, p. 230).

Segundo o panorama exposto, havia uma preocupação em explicar o país sob a chave de uma configuração social que estava em processo de formação, de acordo com um padrão visado de um sistema integrado e verdadeiramente nacional. Deste modo, o conceito de formação que atravessa todos esses trabalhos, incluindo o de Candido, abre espaço para articular o problema de atraso do país em relação às nações modernas. Trata-se da evidência de que esse processo por aqui se dava mediante tropeços, entrechoques, numa evolução que não poderia ser linear. Mas também, feito o balanço da época, deixa indício de que a preocupação quanto ao estado de amadurecimento do Brasil enquanto nação moderna se

delineava como fatura de um traço da ideologia reinante nos anos 1930, o que, sobremaneira, distinguia-se sobre o trabalho críticos dos intelectuais ao interpretar o país.

Analisando a constituição da força de trabalho na formação do capitalismo brasileiro desde os seus primeiros momentos com base na importação e na exploração do trabalho compulsório, Luiz Felipe de Alencastro, em “A pré-revolução de 1930” (1987, p. 20), demonstra como a Revolução de 1930 situa-se na convergência de uma dupla mutação. Segundo o historiador, primeiramente, o mercado de trabalho passa por um processo de territorialização. Em segundo lugar, o Estado muda a sua operação de captação de proletariado estrangeiro e passa a cuidar do enquadramento do proletariado nacional, isto é, nacionaliza em primeira mão a força de trabalho. Para o autor, há uma linha que permite a articulação dos dois momentos da história do país, mas afirma que, à luz dessas transformações, é possível depreender o novo patamar ideológico que passa a orientar e encobrir o sentido do cotidiano, de onde evolui o debate político e cultural.

Alencastro compara os dois momentos da história do mercado de trabalho no Brasil e afirma que, enquanto a mão de obra foi predominantemente alimentada pelo tráfico de escravizados e pela imigração, o poder político restringiu os trabalhadores à condição de “infracidadania”. Nesse contexto, segundo o autor, o embate ideológico centralizava-se entre as camadas dirigentes e dominantes. No entanto, com a territorialização da força de trabalho, o discurso ideológico precisou passar por uma ordenação para não se concentrar apenas no circuito do poder, o que mobilizou, a partir dali, uma orientação das massas para justificar as complexas relações entre dominantes e dominados. Em outros termos, foi preciso reorganizar, mediante a ideologia trabalhista, a inclusão de “um novo sujeito social a ser constituído pela industrialização” (cf. PACHECO, 2015, p. 37). Para Alencastro, o nacionalismo e o patriarcalismo forneceram o esteio ideológico dessa nova fase do mercado de trabalho brasileiro, numa prerrogativa de renovar a tradição do autoritarismo brasileiro e incluir o, agora domesticado, novo proletário. A nova aparelhagem de administração federal e o trabalhismo, de modo global, surgiram como forma de institucionalização do nacionalismo brasileiro com o objetivo de operar a domesticação do trabalho no país.

O comentário sobre a pesquisa de Alencastro interessa para a presente dissertação, pois permite compreender que, embora sob uma perspectiva problematizadora, o interesse dos intelectuais da geração de 1930 sobre o conceito de formação era mediado pelo processo histórico em curso e partia de um discurso ideológico de identificação da matéria nacional. Além disso, o historiador enfatiza as condições materiais que faziam imperar a necessidade de

uma nova articulação, de um processo de modernização, que, na prática, dava novas roupagens ao *modus operandi* do autoritarismo das elites brasileiras.

Florestan Fernandes, em *A revolução burguesa no Brasil* (2020), procura demonstrar como as transformações advindas do processo de implementação de capital industrial não incorreram em mudanças substanciais na configuração do poder nacional. Pelo contrário, para o sociólogo, tratou-se de uma revolução dentro da ordem. A partir disso, o autor aponta que a implementação do capitalismo moderno no Brasil se deu a partir de um padrão de desenvolvimento em dupla articulação. Em primeiro lugar e internamente, através da articulação do setor arcaico ao setor moderno (em transformação urbano-industrial). Em segundo e externamente, através da articulação do complexo econômico agrário-exportador às matrizes coloniais e, portanto, às economias capitalistas centrais (cf. FERNANDES, 2020, p. 298). Em outras palavras, trata-se de um desenvolvimento de um capitalismo dependente que organiza e concilia formas estruturais em si contraditórias. Nas palavras do sociólogo:

Dessa acomodação resultou uma economia “nacional” híbrida, que promovia a coexistência e a interinfluência de formas econômicas variavelmente “arcaicas” e “modernas”, graças à qual o sistema econômico adaptou-se às estruturas e às funções de uma economia capitalista diferenciada, mas periférica e dependente. (...) Ela estendeu os limites da duração de um sistema pré-capitalista de produção, que excluía parcial ou totalmente a produção agropecuária e extrativa da mercantilização do trabalho, em pleno processo de eclosão e de expansão acelerada de um mercado capitalista interno (e, portanto, de um mercado capitalista de trabalho). Ao mesmo tempo, forneceu ao setor urbano comercial condições para expandir-se e diferenciar-se, de modo lento mas constante, embora retirando-lhe o impulso de crescimento que poderia nascer da rápida mercantilização das relações de produção no campo e da universalização das relações de mercado em escala nacional. (FERNANDES, 2020, p. 223-224).

O processo de desenvolvimento do mercado capitalista no Brasil, portanto, dependeu da conciliação entre as estruturas pré-capitalistas, fundadas em todo o período de produção sobre a exploração do trabalho escravizado, e as estruturas modernas, com base na mercantilização das relações de produção e trabalho principalmente no setor urbano. Para Florestan Fernandes, essa interinfluência entre o arcaico e o moderno foi promovida com o objetivo de assegurar a implementação do capital moderno e industrial, mantendo o país numa dinâmica de dependência com as matrizes econômicas.

Francisco de Oliveira, em *Crítica à razão dualista* (2013), demonstra como, na situação de desenvolvimento do capitalismo industrial à brasileira, há uma integração dialética entre estruturas de produção contrárias entre si. Na conhecida formulação do sociólogo, em referência a Trotsky, trata-se de um desenvolvimento desigual mas combinado. Para o autor, a injeção de capital industrial foi sustentada pela captação de mão de obra



barateada através da manutenção do polo rural numa condição de atraso. Diante da necessidade de fornecimento desta mão de obra a custos baixos, era também relevante manter não integrada ao polo e ao centro urbano a parcela da população que compunha essa esfera de trabalho “sucateado”. Em outras palavras, o modo de desenvolvimento do capitalismo no Brasil foi baseado na manutenção de uma grande massa de trabalhadores não integrados à dinâmica industrial e que acabavam por constituir as periferias das grandes metrópoles, vindas, sobretudo, do campo<sup>2</sup>. A marginalização de larga parcela da população, então, foi determinada como projeto para baratear a força de trabalho e, como consequência, operar a manutenção do desenvolvimento do capital industrial, agora nacionalizado.

A exposição da ancoragem histórica tem como objetivo mediar os pressupostos de análise que mobilizo para a leitura formal de *São Bernardo*. Nesse caso, diante do contexto do processo de modernização conservadora, destaco, sobretudo, a necessidade interna do desenvolvimento do capitalismo brasileiro de manter, como exército de reserva e mão de obra barata, grande parte da população em situação de marginalização e em condições de trabalho que remontam ao passado escravocrata. A entrada dos “de baixo” no lastro da literatura brasileira precisa ser interpretada sobre esse condicionamento histórico, ainda mais se levarmos em consideração a tentativa do romance da década de 1930 em elaborar os impasses que a implementação do capitalismo industrial apresentava à época.

No plano da cultura, como discutido acima, o processamento ideológico se fazia às avessas: na medida em que apresentava à luz o trabalhador, agora como fulcro da matéria nacional, revelava os limites, o descompasso do país em relação às promessas de plena integração à modernidade e ao capitalismo de indústria. Diante da tradição da literatura brasileira forjada sobre o ponto de vista da elite como fruto da sua posição no sistema como periferia do capitalismo, a emergência do “outro” deve proporcionar engargalos nas soluções formais encontradas pelos autores da época. Nesse sentido, é preciso, então, analisar os problemas indiciais da forma de *São Bernardo* em mediação com o processo histórico e com as novas condições de trabalho da década de 1930. Acredito ser possível trabalhar a questão

---

<sup>2</sup> A formação do exército de reserva deve-se ao processo de espoliação do excedente que se constitui, sobremaneira, da ocupação e da moradia de lavouras transitórias, que prepara o terreno para o trabalho nas posses permanentes, propriedades dos grandes latifundiários. “Há, portanto, uma “transferência de trabalho morto”, de acumulação, para o valor das culturas ou atividades do proprietário, ao passo que a subtração de valor que se opera para o produtor direto reflete-se no preço dos produtos de sua lavoura, rebaixando-os. Esse mecanismo é responsável tanto pelo fato de que a maioria dos gêneros alimentícios vegetais que abastecem os grandes mercados urbanos provenham de zonas de ocupação recente, como pelo fato de que a permanente baixa cotação deles tenha contribuído para o processo de acumulação nas cidades; os dois fenômenos são, no fundo, uma unidade.” (cf. OLIVEIRA, 2013, p. 43). Em síntese, trata-se de um processo de acumulação primitiva, que organiza a subsistência das formas arcaicas em função do desenvolvimento e do acúmulo dos grandes centros urbanos, onde floresce o capital industrial.

da formação, de um ponto de vista ideológico, mediante a discussão levantada na constituição do foco narrativo do romance, sobretudo considerando tratar-se de uma obra que, como tentarei provar, desliza e tensiona o princípio de verossimilhança que, a princípio, a determina. Embora não seja o meu objetivo central aqui, interessa levantar a relação entre formação e verossimilhança na medida em que o tensionamento das duas categorias, uma de ordem social e outra de ordem formal, lança luz ao problema da constituição dos pontos de vista que historicamente se interpuseram como “vencedores” na tradição da literatura brasileira até aqui.

Assim, é curiosa a solução de *São Bernardo* como um romance que apresenta, em primeira instância, um narrador desacostumado com o ofício de escrever, mas que ainda figura como um proprietário. Mais adiante, voltarei a esse impasse da composição estética, tentando demonstrar que há um deslizamento na tentativa de enquadrar o Paulo Honório-narrador em categorias estanques, mas que, apesar de tudo, é o ganho sobre a sua própria decadência que o permite alçar como um contador de histórias. Como uma figura inicialmente alienígena à fatura do romance, o narrador de *São Bernardo* historiciza ao contrário o processo que faz com que os trabalhadores ganhem espaço na cena da literatura brasileira naquele momento, revelando ou evidenciando os limites históricos da modernização conservadora em jogo.

## **1.2. Formação do estado nacional moderno e a forma-romance**

Doravante, para os interesses deste trabalho, procurarei estabelecer os pressupostos teóricos que orientam a análise de *São Bernardo* a partir da historicização do romance enquanto forma narrativa. Diante do contexto de origem e de fundamento do gênero, quero também discutir a veiculação da tradição romanesca em relação às dinâmicas nacionais que passou a dar corpo em sua trajetória social. No desenvolvimento da minha leitura, tenho como objetivo investigar como a fatura do segundo romance de Graciliano Ramos, no seu problema quanto ao princípio de verossimilhança, enquadra, ou até mesmo tensiona, um projeto de nação levado a curso naquele momento histórico. A linha que conduzirá o levantamento de críticos e teóricos da forma romanesca tem como pressuposto, aqui, a noção de que o gênero narrativo está diretamente imbricado na configuração nacional dos círculos que as obras, em suas particularidades, participam.

Como ponto de partida, mobilizo a definição de nação proposta por Benedict Anderson, em seu livro *Comunidades Imaginadas* (2008). Segundo o historiador, nação é

“uma comunidade política imaginada — e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). Primeiramente, o autor argumenta que trata-se de uma comunidade imaginada, porque, embora os companheiros de uma mesma nação nunca venham a se encontrar, ainda compartilham o sentimento de comunhão entre si. Segundamente, imagina-se a nação de forma limitada, pois as fronteiras que possui são parte de sua constituição, de forma a destacar a sua diferença territorial, ontológica e política em relação às outras nações. Por último, é soberana com o objetivo de, ao defrontar-se com a sua origem histórica em face ao absolutismo religioso, garantir a liberdade nacional mediante a configuração de um Estado Soberano moderno. Nesse caldeirão ideológico, consubstancializa-se o sentimento nacional como figura imaginada, e, como efeito, a despeito da exploração e da desigualdade que possa existir numa nação, os membros dela são assegurados por uma noção de camaradagem horizontal. Sentem-se parte de uma mesma comunidade.

Investigando as matrizes culturais do sentimento de nação, Anderson propõe que, em diálogo com Walter Benjamin, a concepção moderna de simultaneidade tem importância fundamental para compreender a gênese do nacionalismo. Conforme o autor, a modernidade é regida por uma noção de “tempo vazio e homogêneo”, em que a ideia de simultaneidade é vista como transversal, medida pelo relógio e pelo calendário (ANDERSON, 2008, p. 54). A referência ao teórico frankfurtiano permite conceber que essa raiz também depende da elaboração de elementos técnicos próprios à indústria moderna e, por isso, de acordo com Benedict Anderson, duas são as formas de criação que sugerem esse princípio de configuração temporal em suas estruturas: o jornal e o romance. Não é fortuito, portanto, o momento de florescimento dessas formas se dar no processo histórico da Europa do séc. XVIII, afinal ambas carregam os mecanismos para representar o tipo de comunidade imaginada correspondente às nações modernas.

Para demonstrar como o tempo vazio e homogêneo é constitutivo da forma romanesca, Anderson sugere que o enredo mais típico de obras do gênero reúne personagens que agem, sob o avançar do relógio, sem porventura se encontrar em cena ou até mesmo sem saber da existência uns dos outros. O que os mantém vinculados é o reconhecimento da realidade de entidades sociológicas nas quais eles participam, muitas vezes sem se conhecerem. Além disso, há um segundo nível de ligação que se constrói na mente do leitor, à medida que ele entende que as ações ocorrem simultaneamente, em diferentes planos. Desta maneira, o romance representa um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio, tal como a comunidade nacional percorre o transcurso da história. Ao mesmo tempo

em que sugere, constrói, questiona ou imagina elementos próprios a um projeto de nação de acordo com o contexto histórico e político do país a que está vinculado, o romance também formaliza na sua composição a noção de que sujeitos de uma mesma nação estão reunidos, participam coletivamente de uma comunidade virtual e palpável. Em breves linhas, o romance enseja a comunidade imaginada ao sugerir os signos compartilhados pela nação, na medida em que representa a noção de temporalidade que a torna possível.

O conceito de comunidade imaginada mostra-se produtivo, pois permite compreender que a massa de leitores de um romance compartilha a ideia de pertencimento a uma comunidade sólida, distinguível. Neste quadro, o gênero literário participa da construção coletiva do imaginário e, assim, identifica a noção de sujeito que será partilhada por todos os membros dessa nação. No contexto da implantação do capitalismo industrial, é interessante notar como a prosa romanesca ganha relevância na montagem do panorama nacional, já que estabelece os limites linguísticos do mercado interno brasileiro, e reúne a sua comunidade de leitores. Nesses termos, faz-se necessário estudar a solução formal de *São Bernardo* como um romance que põe em suspenso a naturalização do princípio de verossimilhança, deflagrando uma clivagem no pressuposto nacional daqueles que se identificam, ou podem se identificar, com a posição de sujeito que medeia as demais subjetividades.

Nesse sentido, a configuração do tempo vazio e homogêneo na estrutura romanesca depende, na constituição do imaginário nacional, da formalização de dispositivos que definem aquilo que é possível na identificação de determinadas categorias no arcabouço do nacionalismo. Em síntese, ao representar uma comunidade auto referenciada na comunhão do tempo cronológico, o romance também institui as subjetividades que participam do seu jogo, o que se inscreve na casualidade histórica e narrativa da qual a imagem de nação depreende a sua certidão. Para investigar a relação entre verossimilhança e nação em *São Bernardo*, procurarei, então, recuperar a discussão acerca da forma-romance, que fundamenta os instrumentos de análise deste trabalho.

O sentimento de camaradagem nacional expresso na estrutura romanesca pode ser lido também na chave da procura por laços coletivos em um contexto em que a fragmentação da modernidade está na ordem do dia. Ainda que a questão nacional não seja um problema a princípio para Lukács, em *A teoria do romance* (2009), ao menos não em sua integridade, a contradição do romance é o elemento fundamental da sua discussão. De acordo com o teórico, “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 55).

A tese de Lukács, então, assenta-se sobre a noção de que a narrativa romanesca chancela a experiência de ascensão da burguesia em confronto com a perspectiva de um universo regido pela totalidade absoluta, que coordena os sentidos de comunhão entre os indivíduos de uma comunidade. Em outros termos, o autor propõe que o romance configura a experiência de desagregação do sujeito moderno em um mundo cujos sentidos encontram-se fragmentados devido ao desenvolvimento técnico. No entanto, o romance define-se enquanto forma na tentativa de assimilar na sua estrutura a busca de integração do sujeito à totalidade que perdeu. Toda procura, toda resolução é engodo, já que, para o autor, não há harmonia possível entre a totalidade objetiva da vida e a relação entre os sujeitos nesse contexto da modernidade européia. No romance, a fissura histórica deve ser incorporada à configuração, uma vez que é a incorporação da dissolução na forma que faz evidenciar a realidade problemática, o conflito do sujeito no mundo fragmentado. Para Lukács, a forma é a recondução do dissenso, a procura pela totalidade através da estrutura do romance.

Ao enquadrar o problema do romance em relação ao sentimento de comunhão nacional, pode-se compreender que Lukács sugere que o sujeito moderno, o personagem do romance, está expatriado de uma comunidade plenamente integrada. Desta maneira, ao fazer de sua narrativa figura nacional, a forma romanesca opera uma contradição em termos, afinal o romance surge, diante à expressão da burguesia ascendente e à formação dos Estados nacionais modernos, como vínculo de nação, mas a sua configuração põe em evidência as contradições próprias à hora histórica e ao contexto social da Europa. Ainda que o conteúdo falhe à forma, a matéria nacional surge como engodo, como simulacro da totalidade perdida.

### **1.3. Reificação e luto**

A contradição fundamental da forma romanesca também refere ao problema da condição de reificação na modernidade. Walter Benjamin (2012a), no conhecido ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, discorre a respeito da perda da capacidade de narrar, ou ainda, da perda da identidade da experiência, no contexto da ascensão da burguesia e do mundo padronizado da técnica e da mercadoria. Um dos elementos centrais desse processo é, segundo Benjamin, o surgimento do romance, pois, distinguido da narrativa tradicional e vinculado ao desenvolvimento da imprensa, ele apenas consegue dar relato à fragmentação, ao isolamento do indivíduo moderno. O romance procura restituir ao sujeito, diante a sua perplexidade no desenvolvimento do capitalismo, a reminiscência das tramas comunitárias que determinavam a narrativa tradicional,

expressando-as, em negativo, a partir mesmo da lacuna, da falta aberta pela modernidade técnica. O romance objetiva configurar em sua estrutura as relações sociais alienadas do capital, de modo que o leitor, isolado em si mesmo, possa confrontá-las em sua estranheza diante do cotidiano desencantado.

Para discutir de que maneira o romance enquanto forma enseja em sua configuração as relações petrificadas do capitalismo, quero recuperar o conceito de reificação, proposto por Georg Lukács, em *História e Consciência de Classe* (2018). Na fortuna crítica de *São Bernardo*, esta é uma chave de leitura já bastante assentada, sobretudo no que se refere à perspectiva objetificante do narrador sobre as relações que participa. Porém, quero propor uma hipótese de como esse fenômeno social e histórico se estabelece na fatura do romance como um problema referente à autenticidade da narrativa, ou melhor, ao princípio de verossimilhança que a obra põe em dúvida. Por isso, importa retomar o conceito e estabelecer as bases a partir das quais será analisado o romance de Graciliano Ramos.

Para Lukács (2018), a reificação é o processo que se depreende, enquanto condição e consequência, do efeito do fetichismo da mercadoria na realidade sobre o capital. Em breves palavras, segundo o teórico, o conceito de reificação se refere às formas de relação no capitalismo, em que as subjetividades tornam-se objetificadas e a objetividade se determina como realidade, naturalizada, e sem mediação, diante do filtro da troca de mercadorias. Nesse sentido, o fenômeno da reificação determina a totalidade da estrutura social, a partir da qual os sujeitos se vêem apartados uns dos outros e em relação ao todo, como uma objetividade final. Assim, como categoria política, Georg Lukács sugere que a reificação, com a alienação e com a divisão do trabalho, põe-se a reproduzir a si mesma, naturalizando aquilo que é histórico, amortecendo o real e retirando a possibilidade de emancipação dos indivíduos<sup>3</sup>. No entanto, o autor propõe uma saída ao afirmar que o proletariado carrega a potência de desmistificar a reificação, reconhecendo a sua posição frente à totalidade do ser social. Os proletários, em última instância, são, segundo Lukács, o sujeito e o objeto da história e, assim, podem determinar subjetiva e objetivamente as condições históricas para a revolução.

Salvo engano, ao propor que o romance sinaliza o ocaso da narrativa tradicional e o isolamento do sujeito das tramas comunitárias da experiência, Walter Benjamin indica o caminho pelo qual o gênero narrativo moderno se estrutura a partir da reificação das relações

---

<sup>3</sup> De acordo com Axel Honneth (2018), a reificação torna-se uma “segunda natureza” humana, na medida em que a dinâmica de trocas de mercadorias transforma toda a esfera de relações sociais em objetos medidos em suas propriedades quantitativas. Com isso, o sujeito passa a perceber o mundo à sua volta de acordo apenas com o padrão de dados meramente materiais, o que o retira de sua possibilidade de atuação ativa. Nesse contexto, os indivíduos tomam um comportamento de indiferença e passividade na forma de compreender o mundo e as relações sociais, como se possuíssem, enfim, a qualidade de “coisas”.

sociais. Todavia, ao encenar a desagregação da modernidade técnica, o romance consubstancia o fenômeno em sua configuração e, assim, permite ao leitor, ao consumir a vida do personagem romanesco, recuperar por arestas um pouco do sentido perdido. Em termos menos lúdicos, quero propor que, ao construir-se como uma forma reificada, o romance possa deixar iluminados os mecanismos que reproduzem a alienação e o fetiche da mercadoria no capital.

Algo dessa natureza, creio, é interpretado por Walter Benjamin em seu ensaio “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte” (2012b). Para o teórico alemão, as obras épicas de Kafka representam modelos de parábolas, cuja doutrina se esvaziou, como se houvesse perdido o seu sistema de referência. São, portanto, formas narrativas modernas (o conto e o romance) que encenam a estrutura de narrativas tradicionais, sem poder vincular-se à tradição a que pertenceriam. Nesse sentido, procuram refundar a dimensão transcendental em um mundo cuja padronização e estandardização determinam o sentimento de isolamento, de fragmentação do indivíduo em sua experiência na modernidade. É por isso que, segundo Benjamin, a obra de Kafka se prolifera em gestos que perderam o código de significação e, não podendo ser categorizados, apresentam-se em sua desconformidade diante do cotidiano. O aspecto teatral, nesse caso, configura-se como um sistema gestual que se desdobra sobre si mesmo, como uma mímica vazia.

A partir dessa conceituação, pode-se considerar que Walter Benjamin delinea o princípio formal de Kafka a partir da vacuidade da forma narrativa, numa espécie de reificação em segunda potência. Em segunda potência, porque, em primeiro lugar, tratam-se de formas narrativas modernas que, em descompasso, reencenam parábolas que perderam o sentido, perderam a sua doutrina, no universo de valores do capitalismo europeu. Em segundo, porque, conseqüentemente, inserem-se como espécie de epopéias negativas, cujo nexos de mediação se encontra, justamente, no estranhamento do resultado da alienação das formas mecânicas da modernidade. Com a devida mediação, quero propor que, em seu contexto, *São Bernardo* também canalize algo de uma reificação em segunda potência, o que tentarei defender ao examinar os problemas referentes ao foco narrativo e ao princípio de verossimilhança do livro.

No ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2012), Theodor Adorno afirma que há um paradoxo na configuração romanesca, pois, com o decaimento da experiência, o romance ainda é impulsionado à narração. Com a estandardização do mundo padronizado pela mercadoria, a identidade da experiência se desintegra, e também dilui a noção de uma vida articulada e em si mesma contínua. Assim, a narração objetiva da vida de

um indivíduo torna-se inviável na lógica do capital e a postura do narrador em enquadrar a experiência do sujeito é vista como uma impossibilidade, com ceticismo. Com isso, as formas de individuação, de emancipação, passam pela tentativa de recompor aquilo que escapa ao domínio do objeto, ou ao domínio da racionalização do sistema. O romance contemporâneo, conforme Adorno, quebra com a lógica da representação objetiva da tradição do realismo, e procura evidenciar os mecanismos que constituem a própria forma romanesca, como nexo de mediação do processo de alienação da sociedade capitalista:

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. Desde sempre, (...) o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, *a própria alienação torna-se um meio estético para o romance*. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. (ADORNO, 2012, p. 57-58, grifo meu).

No horizonte, a argumentação do teórico se concentra na crítica à representação imediata do realismo, como um recurso de homogeneização da experiência humana perante à lógica da mercadoria. Para Adorno, a mimese realista apenas reproduz uma fachada da realidade, que sustenta ideologicamente o capital. Nessa imitação objetiva, mantém-se a indistinção entre sujeito e objeto como lastro do sentido da mercadoria que percorre todas as esferas sociais. A totalidade reproduzida pelo realismo apenas representa a totalidade da sociedade capitalista, numa arquitetura fechada. Com o objetivo de não abdicar de sua função crítica e de não servir como um instrumento de validação ideológica do capital, o romance, segundo o filósofo, deve renunciar o realismo totalizante e deve na sua configuração apresentar a forma de sua produção. Como resultado, rompe-se a ilusão engendrada pela totalidade e permite ao leitor algum espaço de distância em relação ao objeto representado. Daí a posição do narrador como figura central de mediação, que permite, por isso, inventariar os elementos que escapam à homogeneização da mercadoria e dar autonomia àquilo que na obra romanesca carrega potencial desagregador.

A crítica à totalidade também está presente na *Dialética do Esclarecimento* (1985), de Adorno e Horkheimer. O ponto de partida dos teóricos frankfurtianos se deve ao sobressalto acerca da barbárie que acomete as sociedades capitalistas em face aos horrores da Segunda Guerra Mundial. Como crítica à razão instrumental, ambos sugerem a hipótese de que a formação do sujeito na modernidade do capital compartilha elementos de dominação que, na



prática, regridem ao estatuto do “mito”. Com o desenvolvimento da técnica, os indivíduos modernos passam por um processo de desencantamento do mundo, inscrevendo, a partir da razão, a sua dominação em relação à natureza, ao outro e a si mesmo. Nos termos da ciência, esse fenômeno tende à universalidade, à totalidade que abrange a todas as esferas da sociedade capitalista, a partir do imediatismo do objeto. Em relação ao produto da indústria cultural, aliás, Adorno e Horkheimer procuram demonstrar como a totalidade atingida pela obra de arte carrega os aspectos da mercadoria, que tomam de assalto o todo da experiência humana. Nesse sentido, assim como no mito, a dominação racional é o reverso imediato da barbárie, que se mantém latente e disposta a operar o seu retorno, desrecalar-se, na medida que for necessária ao sistema. Dentro dessa argumentação conceitual, os autores sugerem que a obra de arte carrega um potencial de distensão do absoluto, da vida dos sujeitos não subsumida integralmente à totalidade:

Pertence ao sentido da obra de arte, da aparência estética, ser aquilo em que se converteu, na magia do primitivo, o novo e terrível: *a manifestação do todo no particular*. Na obra de arte volta sempre a se realizar a *duplicação* pela qual a coisa se manifestava como algo de espiritual, como exteriorização do mana. É isto que constitui sua aura. *Enquanto expressão da totalidade, a arte reclama a dignidade do absoluto*. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 28-29, grifos meus).

Ao renunciar a ação, a obra de arte destaca-se do mundo cotidiano, da realidade petrificada pelas relações reificadas, e apresenta-as sobre os escombros da história e dos conflitos sociais. A arte tem como pressuposto, para Adorno e Horkheimer, alcançar a totalidade, mas só consegue representar a vida humana sem estar desfigurada pelo irracionalismo do capital a partir daquilo que é residual. Por isso, refere-se ao todo a partir do particular. O caráter mimético da arte, então, separa-se da sociedade (da realidade) enquanto retém a sua contradição (os antagonismos sociais) na sua configuração imanente. Com isso, faz-se possível, a partir do exercício crítico de compreender o conteúdo formal da arte, operar um trabalho de mediação e desencantar o aspecto inessencial da exterioridade das relações humanas no capitalismo.

No entanto, com a incorporação da totalidade da reprodução técnica e da mercadoria na esfera da arte, as formas culturais passam por um processo de falseamento da mimese frente à abstração do valor de troca e da razão instrumental, como princípios estruturais da sociedade moderna. Essa discussão é elaborada por Theodor Adorno em seu *Minima Moralia* (2008, p. 222-224), no aforismo “Figura de arte”. Ao operar um recorte naquilo que considera como pressuposto do fazer da arte, Adorno sugere que há uma contradição fundamental no desenvolvimento da autonomia da obra, que se refere ao fato de que o objeto imitado tem uma

segunda natureza em relação à realidade, isto é, desvincula-se do mundo prático. Quanto mais a arte se aproxima da produção de massa, do *kitsch*, mais se acentua o assombro da sua falta de finalidade aparente. Na dimensão da técnica, a reprodução massiva dos objetos da arte remontam à reprodução massiva da condição de objeto dos indivíduos num universo regido pelo valor da mercadoria. Tudo o que é particular reflete o mesmo, tudo o que é singular retoma à totalidade. É a partir disso que Adorno sugere o seu método em *Minima Moralia* de atentar ao concreto, procurando demonstrar como a totalidade social se apresenta nos gestos automatizados do cotidiano.

Com a reflexão conceitual, quero sugerir uma possibilidade de articulação da forma romanesca em referir e apresentar dinâmicas que rompem com a lógica da reificação das relações sociais no capitalismo. E, a partir disso, também procuro propor uma chave de leitura de *São Bernardo*, que a princípio, ainda não foi devidamente abordada. Refiro-me à hipótese de compreender o gênero romance como uma forma lutuosa, cujo trabalho encena as perdas do indivíduo perante à modernidade técnica, a partir da leitura do já citado ensaio de Walter Benjamin, “O narrador”. Para delinear a proposta, mobilizo a imagem do ensaísta acerca da deglutição da matéria romanesca pelo sujeito moderno:

"O leitor de um romance é solitário. (...) Nessa solidão, o leitor do romance apodera-se da matéria de sua leitura de uma maneira extremamente ciosa. Quer apropriar-se dela, devorá-la. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. (BENJAMIN, 2012, p. 230).

Aqui, contrário às possibilidades de integração do indivíduo na experiência compartilhada através da narrativa tradicional, Benjamin sugere que, devido à solidão do leitor de romances, a obra romanesca carrega a necessidade de concluir, de resolver a lacuna aberta pela vivência dos sujeitos na modernidade. Com isso, o romance configura um processo de incorporar e deglutir a vida encerrada na obra. O objetivo da forma romanesca é, então, suprir a falta denexo entre o indivíduo e a totalidade, entre a vida e o seu sentido. No entanto, sendo impossível remontar à experiência perdida, a deglutição da matéria do romance se apresenta uma conclusibilidade falseada, como uma totalidade fantasmagórica, a partir da qual se encena o próprio embotamento do sujeito face ao desenvolvimento da técnica e das relações humanas regidas pelo fetiche da mercadoria. Nesses termos, o processo de incorporação do outro, do personagem do romance, pode ser compreendido como um luto sem possibilidade de elaboração definitiva.

Para dar conta da relação entre romance e luto, procuro mobilizar a leitura de *Origem do drama trágico alemão* (2013), de Walter Benjamin, trabalho em que também é discutido o

tema em questão. Para o ensaísta, o *Trauerspiel*, o drama trágico ou o drama lutuoso, é uma forma de encenação do sentimento de luto (*Trauer*), cuja intenção, porém, é a de apresentar em jogo (*Spiel*) um espetáculo a serviço da satisfação ao luto, ou seja, trata-se de uma peça para um público enlutado (cf. BENJAMIN, 2013, p. 121). Dessa maneira, ao contrário da tragédia, em que a posição do espectador é situada na relação do corpo da comunidade, o drama trágico volta-se à dimensão individual do espectador. Na argumentação de Benjamin, o drama lutuoso é compreendido como uma forma-jogo que procura expor a sua lacuna histórica em relação à tragédia. A composição dos quadros do drama trágico tem como objetivo colocar a história como mediação da apresentação das suas imagens, enquanto a tragédia, mesmo com os esforços contrários, permaneça presa à estrutura mítica.

Nesse contexto, Benjamin também discute o fundamento da alegoria como princípio estrutural do drama trágico alemão. Para o teórico, em contraposição ao símbolo, à unidade da eternidade do belo e à totalidade do conceito e do objeto, a alegoria procura reafirmar a sua relação com a temporalidade e a historicidade num conflito para construir significações transitórias. Assim, a alegoria, em termos históricos, representa a impossibilidade de (ou a falta de referência para) assimilar um sentido absoluto. Esse processo diz respeito à época do barroco, mas também à modernidade técnica, em que as identidades se desfazem em temporalidades caducas, os objetos se decompõem em fragmentos e os processos de significação se aceleram na sua própria corrosão. Daí a sua relação com a morte — e em tempos modernos, com a mercadoria —, pois, “aquilo que é atingido pela intenção alegórica é arrancado aos contextos orgânicos da vida: é destruído e conservado ao mesmo tempo. A alegoria agarra-se às ruínas. É a imagem do desassossego petrificado”. (BENJAMIN, 2017, p. 163). Dessa forma, o trabalho alegórico, assim como o trabalho de luto<sup>4</sup>, só se compreende do ponto de vista do corte do tempo e da história.

A tarefa do alegorista é salvar do mundo das coisas os fragmentos perdidos pela ação da história, atribuindo-os a sentidos arbitrários. Nisso, tem-se o fundamento do *Trauerspiel*, já que nessas peças-jogo configura-se o luto provocado pela ausência do sentido referente e, ao mesmo tempo, nessa lacuna, a potencialidade do jogo de inventar novos sentidos mediados pela história. Em outras palavras, além de peças voltadas ao público enlutado, o *Trauerspiel* e,

---

<sup>4</sup> Por falta de espaço, quero apenas indicar que as leituras de dois ensaios de Freud servem de anteparo para estabelecer a relação entre romance e luto. Em primeiro lugar, mobilizo “Luto e melancolia” (2013), para compreender o trabalho de luto como um fenômeno que se encerra com a incorporação do objeto com o qual o sujeito teve o seu vínculo rompido. Em segundo, recorro ao texto “Além do princípio do prazer” (2010), para pensar a efetivação da prática mimética para encenar o sentimento da perda.

consequentemente, a alegoria, são formas de manifestação da fragmentação do mundo e funcionam, portanto, como gestos luminosos de denúncia à ilusória totalidade histórica.

Tendo em vista que, para Benjamin, o romance representa o ocaso da narrativa oral e, por decorrência, representa também a perda da capacidade de intercambiar experiências, há, então, na narrativa romanesca, uma dimensão que objetiva encenar a perda da vida integrada. Dado os limites do gênero como sendo próprio à ascensão da burguesia e à solidão do indivíduo na sociedade de massas, pode-se compreender que o romance enquanto forma possibilita a experiência do luto efetivamente pela impossibilidade de manifestar ou de apresentar o luto em si mesmo. O luto no romance é a fulguração de um instante que desaparece e que se manifesta diretamente na consciência da perda. O acesso aos objetos que se perderam se dá pelo resgate das ruínas, das cinzas, do que foi recalçado e esquecido. Interditada a experiência, o que resta para o romance comunicar, de acordo com o impulso para a narração, é o que foi perdido. O tempo e as possibilidades que foram frustradas. Logo, o que sobra para o romance é a expressão da impossibilidade de apreender uma linguagem que possa elaborar o luto do indivíduo em sua vivência nas relações petrificadas do capital. O romance é, portanto, o espaço de efetivação da perda da modernidade.

A presente seção teve como objetivo, no primeiro momento, discutir como o romance enquanto forma trabalha as relações reificadas na lógica do capital e, a partir disso, tentar ensaiar como o embotamento do sujeito na modernidade técnica se apresenta no romance sobre a imagem de um luto interdito. No primeiro caso, importa estabelecer os fundamentos para trabalhar o conceito de reificação, pois grande parte da fortuna crítica de *São Bernardo* interpreta o livro como uma narrativa que tematiza a “vitória da reificação”, a partir da derrocada do narrador sobre si mesmo. Como procurarei desenvolver, principalmente, no próximo capítulo, é preciso mediar a categoria de reificação no contexto dos anos 1930 no Brasil, uma vez que, mediante o processo de introjeção do capital industrial, pode ser posto em dúvida a hegemonia da forma-mercadoria no país nas bases com as quais Lukács desenvolveu o seu contexto.

No segundo caso, trata-se da chave de interpretação da segunda obra de Graciliano Ramos como um romance lutuoso, procurando, a partir disso, investigar a centralidade do trabalho de luto na escrita do livro por Paulo Honório. Para além de questionar o que, do ponto de vista do narrador, é deixado de lado, é perdido, pretendo tentar relacionar a dinâmica lutuosa no romance com o projeto de nação posto em questão na fatura de *São Bernardo*. Com a participação de Paulo Honório no universo da intelectualidade brasileira, esbarram-se as fronteiras entre as formas modernas de trabalho com o substrato arcaico, conflito que, no

romance, apresenta-se de modo marcado, sem conciliação e sem resolução. A partir disso, tenho como hipótese de que a forma de *São Bernardo* engendra uma comunidade nacional que não se completa, assim como o luto de Paulo Honório não pode ser resolvido. Mesmo com o véu trágico que cobre a narrativa, mesmo com o mal estar acoplado ao nível do discurso de Paulo Honório, acredito que o acirramento do conflito entre o moderno e o arcaico não permite que a violência da matéria brasileira seja atenuada. Além disso, sobretudo no que se refere ao papel de Madalena, espero poder demonstrar que a fatura lutuosa permite entrever reentrâncias que desentram forças que colidem com o domínio caduco do narrador.

#### 1.4. Verossimilhança e contradições nacionais

Para examinar de que modo se configura o princípio de verossimilhança em *São Bernardo* e relacioná-lo às contradições nacionais que o romance medeia na sua fatura, procuro articular a categoria de verossimilhança e o conceito de realismo, a partir da discussão de dois autores especificamente: Erich Auerbach e Jacques Rancière. Além disso, para delinear como a tradição do romance brasileiro fundamentou as premissas que configuram uma política da forma por aqui, quero recuperar alguns ensaios que discutem obras seminais da nossa literatura, de acordo com a possibilidade de interpretar as formas estéticas em relação ao lastro da realidade social.

Erich Auerbach, em seu *Mimesis* (2015), procurou estudar a representação da realidade na literatura ocidental examinando de que modo eram introduzidos os sujeitos de “baixo estrato” nas narrativas analisadas. O filólogo alemão operou a sua interpretação com base no recorte de cenas nucleares a partir das quais demonstrou a forma como o cotidiano comum era posto em evidência na estrutura dos textos literários. Para Auerbach, interessava compreender como e se o cotidiano, e tudo o que fosse ordinário, era levado a sério na dinâmica da representação. É diante desta premissa que o autor demonstra como o realismo europeu dos séculos XVIII e XIX delimitou a entrada de pessoas comuns em cena, integrando-as aos conflitos sociais, históricos e econômicos em que estavam mergulhados. Essa nova modalidade de realismo moderno, então, configurava a historicidade dos sujeitos em sua dinâmica social.

Na esteira de Auerbach, Jacques Rancière, em “O efeito da realidade e a política da ficção” (2010), sugere que o realismo pontua elementos que quebram com as prerrogativas que determinam o que pode e o que não pode ser representado. Para o crítico francês, a entrada do cotidiano na esfera da representação rompe com o regimento aristocrático da arte

mimética. Com o realismo, portanto, sujeitos de baixo estrato entram em cena e embaralham a hierarquia representativa, o que instaura uma outra lógica: um regime estético democrático, em que não é apenas o minorizado a ser representado, mas o é também sob um ponto de vista que o eleva às capacidades que fogem à lógica do trabalho e da produção.

Tendo em vista que, para Luís Bueno, conforme foi exposto acima, o romance de 1930 incorporou em suas narrativas personagens anteriormente negados à participação, é interessante traçar, feito a devida mediação, uma relação entre o que foi proposto por Rancière e a tradição do romance brasileiro. Creio que a elaboração conceitual do teórico francês possibilita compreender que há uma política da forma na nossa literatura, no que se refere à constituição do espaço de porta voz que certa fração de sujeitos nacionais apropriou às narrativas que percorrem a história da formação do país. Nesse sentido, pode-se sugerir que há um pressuposto que define o princípio de verossimilhança na tradição do romance brasileiro a partir do local que certas subjetividades, diante do seu lastro social e da sua posição de domínio, detém no corpo da literatura brasileira.

Com o objetivo de delinear como a história da literatura brasileira estabeleceu a política da forma na tradição do romance, quero destacar alguns esforços da crítica brasileira em investigar, a partir da análise formal, como alguns romances centrais de nossa literatura medeiam as contradições da formação nacional. Nesse caso, interessa-me, sobretudo, recapitular como os críticos brasileiros, na sua leitura das formas estéticas assentadas dialeticamente sobre o contexto da realidade local, procuraram depreender como se dava a constituição dos pontos de vista na figura de nossos narradores. A elaboração conceitual, partindo sobremaneira de Antonio Candido, procura enquadrar de que modo a forma romanesca no Brasil sedimenta, na conjuntura do país enquanto periferia do capitalismo, as perspectivas de classe e seus conflitos na dinâmica da estrutura social da nação.

Em *Ao vencedor as batatas* (1988), a fim de examinar o escopo dos romances do séc. XIX brasileiro, Roberto Schwarz propôs uma teoria que objetivou abarcar a totalidade da cultura daquele período histórico. Para o crítico, conforme a posição do país como dependente em relação às matrizes européias, os dispositivos culturais por aqui constituíam-se através de um “torcicolo” cultural, como ideias fora do lugar. As formas importadas entrecrocavam-se com a matéria local, com as condições históricas e sociais determinadas pela presença da escravidão moderna, o que abria fissuras estéticas nas particularidades das obras. Numa configuração engessada, distorcida, incongruente, de acordo pelo menos com a origem iluminista e burguesa das formas europeias, pode-se, então, depreender o problema de amplo alcance da constituição ideológica da vida social do país.

Estudando os romances de Machado de Assis e, sobremaneira, o modo como constitui-se o foco narrativo de *Memórias Póstumas*, Schwarz sugere que é a ideologia do favor que engloba a totalidade das relações sociais no cotidiano brasileiro. Assim, a categoria do favor toma a qualidade de uma espécie de mediação universal das relações no país do séc. XIX naquilo que se subsume ao retrato do ponto de vista das elites, a despeito do que se processa na reprodução material e na manutenção da escravidão. Analisando a representação da perspectiva dos senhores nos romances de Machado de Assis, o crítico delimita o resultado imediato da expressão do favor, como fator essencial de uma relação desigual entre os de cima e os seus dependentes. No entanto, retira da equação o trabalho escravo, o que resulta numa acoplagem imediata às vozes narrativas e ao substrato do que elas evidenciam como o seu universo de valores. Em outras palavras, a partir da categoria do favor, a estrutura da sociedade depende apenas do proprietário.

De toda forma, a crítica de Roberto Schwarz acerca dos problemas formais iniciados nos romances de Machado de Assis procura identificar o “acerto” do Bruxo do Cosme Velho em elaborar precisamente aquilo que é incongruente no que se refere ao processo social mediado pela forma estética. O descompasso vira, portanto, regra, transformado em princípio formal dos romances. É desse modo que as fissuras condicionadas pela matéria local transformam-se em meio pelo qual pode-se entrever os limites históricos postos às elites brasileiras e ao desenvolvimento integral da nação em relação às matrizes do centro do capitalismo. No que se refere aos problemas de verossimilhança, Machado partiria da falha para circunscrever um ponto de vista à brasileira, rompendo com as normas e colocando sob a pena da representação a perspectiva do proprietário. Daí a categoria do favor como elemento de mediação e filtro a partir do qual se fundamenta o espaço e o arbítrio do narrador. Enquanto problema, Machado expõe a elite a partir de sua autodenúncia.

O favor, no entanto, não aparece em um estudo contínuo de Roberto Schwarz sobre a obra de Machado de Assis. Em *Um mestre na periferia do capitalismo* (2012), a volubilidade do narrador de *Memórias Póstumas* é interpretada enquanto redução estrutural da condição histórica imposta às elites brasileiras do séc. XIX. Nesse sentido, o dispositivo literário do romance de Machado é, portanto, imitação do arbítrio da classe proprietária, cujo domínio se estende desde a exploração do trabalho escravo ao jogo imposto aos dependentes. Seguindo a análise acerca da volubilidade de Brás Cubas, em outro momento, Schwarz afirma que:

Desprovido de credibilidade (uma vez que se apresenta na impossível condição de defunto), Brás Cubas é acintoso, parcial, intrometido, de uma inconstância absurda (...). A disparidade interna [do romance] é desconcertante, problemática em alto grau, compondo uma figura inadequada ao acordo nacional precedente. (...) Para

quem tivesse ouvidos, a estranheza mútua tanto compunha uma incongruência, como um acorde necessário e representativo, que formaliza, em ponto pequeno, alienações de proporção histórico-mundial. (SCHWARZ, 2012, p. 251-253).

No contexto da periferia, Machado evidenciava, por meio do princípio formal da volubilidade, um traço característico às classes senhoriais, entrosadas em dinâmicas de clientela e dependência. A deformação constituída pelo desvio narrativo, pela falta de credibilidade do narrador, faz espelhar a relação entre as formas importadas e a condição do país enquanto colônia das matrizes européias. Mas também, institui o local de quem manda e desmanda, quebra com as normas burguesas e joga com elas, na medida em que estrutura o seu próprio privilégio.

Como síntese, a discussão proposta por Roberto Schwarz diz respeito ao local da incongruência da forma em relação à matéria local, o que por si só cria problemas estéticos na configuração da verossimilhança. No entanto, como propõe o crítico, há um ganho na elaboração de Machado de Assis de procurar formalizar a incongruência assumindo o ponto de vista da elite como um problema, representando-a na sua tentativa de remanejar a mediação universal das relações sociais (o favor, o arbítrio, a volubilidade). Enquanto a representação mantém-se pela volubilidade, como um problema, como um revés, por outro lado, sustenta-se o local das vozes que se acoplaram à política da forma enquanto ponto de vista. A posição de narrador cabe às elites que, como problematizou Machado, tentam assumir a totalidade da vida ideológica. Ainda que em denúncia, o romance brasileiro põe em dúvida e retrata o ponto de vista da elite, dos proprietários, numa espécie de má-consciência, de sentido agônico-gozoso de autodenúncia. Há, então, a constituição de uma verossimilhança que se impõe de fora para dentro, como estrato da mediação dos processos sociais que fundam o viés a partir do qual se representa a totalidade da vida social do país.

Por outro lado, Sidney Chalhoub, em *Machado de Assis: historiador* (2003), analisa a ambivalência das perspectivas dos personagens do romance *Helena*, colocadas em confronto a depender de sua posição na hierarquia social da época que a obra retrata. Examinando o modo como o ponto de vista de Helena relativiza a observação de Estácio acerca de um escravizado em folga do trabalho, o historiador demonstra como Machado de Assis configura em seu romance interpretações da realidade conflitantes entre si. Mais especificamente, Chalhoub procura indicar como as chaves alternativas de compreensão do processo social se subsumem à totalidade histórica, estruturada a partir da produção da materialidade de toda a vida social. Em outras palavras, fundado e estruturado sobre a exploração do trabalho escravo, o favor, a volubilidade, funciona como fulcro imediato do ponto de vista dos proprietários. Se a



perspectiva de Brás Cubas é tomada como chave para compreensão do sentido da vida privada oitocentista, então, a totalidade social é definida pelos “de cima”. No entanto, a adoção de uma dupla aparência, a incorporação da perspectiva senhorial tinha como objetivo, segundo a argumentação de Chalhoub, expor os limites da consciência do proprietário e pôr em dúvida o sentido imposto à imediaticidade de sua compreensão da vida social do séc. XIX. Em resumo, representava-se o limite das classes dominantes, a partir da tentativa de ainda permanecer como régua da totalidade histórica a despeito da sua decadência em processo<sup>5</sup>.

Ao examinar *O Cortiço*, Antonio Candido, em “De cortiço a cortiço” (1991), demonstra como o romance incorpora em sua composição aspectos estruturais da sociedade brasileira, a despeito da insistência da lente naturalista em deflagrar com pessimismo a coexistência de “tipos raciais”. O romance de Aluísio de Azevedo retrata a história do vendeiro João Romão em seu projeto de arrivismo, desde a criação de um cortiço ao desenvolvimento de um empreendimento imobiliário de maior vulto. Para o crítico, a habitação do cortiço representa a redução de um Brasil em miniatura, como uma alegoria do país. O princípio de organização da narrativa irrompe da matéria histórica e se apresenta através da dinâmica da acumulação primitiva. Candido procura demonstrar que a matéria local resiste à absorção da forma e que, por trás das aparências naturalistas, a configuração do romance apresenta a inevitável coexistência, no contexto nacional, entre explorador e explorado, tendo como mola de propulsão o dinheiro.

Assim, embora assuma um viés pretensamente científico através da análise da degradação do indivíduo pelo meio, é interessante observar como a narrativa absorve elementos ideológicos ao concentrar-se sobre a ascensão do imigrante português. Em suma, o resultado formal alcançado por Aluísio de Azevedo é atravessado pela dimensão ideológica apreendida pelo dinamismo histórico da obra. O alcance da composição é fruto, porém, de uma má consciência, pois consiste de uma captação do processo social que suplanta as orientações naturalistas que subjazem à prosa. Dessa forma, também na medida em que é refratário aos conflitos de classe e aos processos de modernização em jogo, o ponto de vista assumido pelo narrador em terceira pessoa absorve as premissas ideológicas das classes dominantes. Todavia, Antonio Candido não aborda de frente as características de classe que

---

<sup>5</sup> Atilio Bergamini, em sua dissertação de mestrado intitulada “O narrador iludido: uma leitura das Memórias póstumas de Brás Cubas” (2009), opera uma análise de *Memórias Póstumas*, procurando identificar, em primeira ordem, as bases que sustentam a argumentação de Roberto Schwarz acerca do favor e da volubilidade narrativa de Brás Cubas. Para o pesquisador, interessa compreender como o viés do favor reproduz a imediaticidade da totalidade social, subsumindo variações de ponto de vista e apagando, na base, o trabalho escravo como fundamento da reprodução do todo da vida material dos oitocentos brasileiros. Salvo engano, o trabalho segue a hipótese de que essa tomada encobre um modo de compreensão do Brasil, ou melhor, de que há uma coincidência forjada entre a forma de representação da realidade com o “real” objetivo.

perfazem a organização do romance. Por isso, mobilizo dois comentadores de seu ensaio a fim de recuperar de que modo antagonismo social perfaz a composição de *O Cortiço*.

Em primeiro lugar, Edu Otsuka, em seu ensaio “Conflito e interrupção” (2009), procura investigar o modo como o romance de Azevedo elabora as relações de conflito internos ao enredo e em sua dinâmica histórica. Na sua análise, o crítico demonstra como se repete um dispositivo literário nas cenas em que se armam embates, enfrentamentos coletivos. Por meio dos exames das cenas de agudização dos antagonismos do romance, Otsuka argumenta que todo conflito é suspenso e tem o seu desenlace através de elementos externos. Assim, a narrativa de arrivismo pode continuar sem interrupções, o que desloca a chave de conflito de classes para o âmbito individual e não dimensiona os enfrentamentos engatilhados devido à exploração de João Romão. Na verdade, o romance, com esse recurso narrativo de suspensão de conflito, sugere a coesão entre as classes, organizadas diante de uma ameaça externa. Ao não levar, portanto, os conflitos às últimas consequências, a fatura do romance forja uma espécie de conciliação na dinâmica das contradições sociais que a narrativa retrata em última ordem.

A leitura de Antônio Sanseverino (2019), por outro lado, tenta investigar algumas brechas que fogem aos limites do foco narrativo de *O Cortiço*. Estas dizem respeito, segundo o pesquisador, à injeção da matéria brasileira, que forçou sua entrada em cena a partir dos conflitos sociais daquele momento histórico. Para Sanseverino, há uma resistência, uma oposição à voz do narrador, que se traduz na representação da vida de personagens subalternos, outrora outorgados para um espaço de segundo plano. Na narrativa de Azevedo, a partir da chave naturalista, imita-se os modos de vida dos pobres que residiam nos cortiços do Rio de Janeiro que se modernizava, algo que evidencia as fraturas do pressuposto que organiza o edifício formal do romance. Ambos os comentadores, portanto, dão continuidade à proposta de Antonio Candido em compreender de que modo a realização formal da narrativa romanesca sedimenta o substrato social e comunica sobre os dinamismos históricos a que está submetida.

Para a presente dissertação, é importante destacar que, de acordo com o inventário dos ensaios debatidos acima, há na tradição do romance brasileiro uma tendência a incorporar na fatura, enquanto problema ou não, substratos sociais pertencentes a determinadas características de classe. As análises de Roberto Schwarz, por exemplo, dão evidência do exame de Machado de Assis da cosmovisão das elites do final dos oitocentos brasileiros, enquanto Antonio Candido identifica e *O Cortiço* elementos que dizem respeito à redução estrutural da formação histórica do Brasil. Nesses casos, ainda que tenham sido utilizados de

forma a generalizar a história do romance brasileiro, pode-se perceber como a arquitetura da composição das narrativas estrutura-se sobre o ponto de vista das classes proprietárias, tomado como princípio de organização da totalidade social. Como procurei argumentar, acredito que há, enfim, uma política da forma que se assenta sobre uma perspectiva dominante, numa dinâmica de compreensão da realidade tomada como último filtro de mediação universal. Porém, considerando a proposta de interpretação de *O Cortiço* de Sanseverino, pode-se também compreender que a fatura realista abre-se para vias de mediação social incorporadas pela presença de elementos que fogem, ou que resistem, à totalidade, tomada pelo princípio de visão da ideologia das elites brasileiras. Diante disso, é interessante notar para o local de *São Bernardo* mediante a polêmica acerca da verossimilhança de seu narrador. Se, por um lado, questiona-se a possibilidade de um personagem da extração de Paulo Honório vir a narrar a sua história, de outro, impõe-se a reflexão sobre que fundamento se organiza a participação deste narrador na cena do romance brasileiro. Em que parâmetros se assenta o princípio de sua visão? Como sugeri anteriormente, minha hipótese é de que os pressupostos que compõem a textura da narrativa de *São Bernardo* advém, a contrapelo, de uma política que se outorga em cima do aniquilamento, da violência sobre o outro, sobretudo, a partir da definição da participação de determinados sujeitos em construir o modo como se concebe as interpretações sobre a nossa realidade.

## CAPÍTULO 2 - Pressupostos, salvo engano, da fortuna crítica de *São Bernardo*

De que forma e a partir de que bases a recepção, os comentários e a fortuna crítica, de modo geral, construíram e cristalizaram o espaço de *São Bernardo* nas fileiras da tradição da literatura brasileira? A questão orienta a tentativa de recuperar a trama que configurou as ferramentas de análise do romance, procurando, sobretudo, identificar como cada crítico, teórico e pesquisador estruturou, na sua leitura, o princípio e o problema da verossimilhança da constituição do foco narrativo do segundo livro do Velho Graça. Como sugeri anteriormente, acredito que a categoria de verossimilhança tornou-se um impasse nas investigações de *São Bernardo* desde a sua primeira recepção até o padrão de interpretação segundo o ponto de vista reificado de Paulo Honório. Nesse sentido, importa voltar o olhar para ensaios que circulavam em periódicos diversos na primeira hora após a publicação do romance, em 1934. Por exemplo:

Fig. 1. Excerto da resenha crítica “Romances”, *Diário de Notícias* (RJ), 1934.



Fonte: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 16 dez. 1934. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_01/21388](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/21388).

A coluna “Romances”, de autoria de Augusto Frederico Schmidt, publicada na seção Suplemento do periódico *Diário de Notícias* (RJ), apresenta uma resenha crítica de alguns

romances em circulação naquele momento de 1934, dentre eles, *São Bernardo*. Antes de analisar a discussão proposta pelo autor sobre o objeto de estudo em questão, vale ressaltar a noção do resenhista acerca do romance enquanto gênero literário levada a cabo para a avaliação dos livros. Após refletir sobre o exercício criativo do romancista, Schmidt passa a ensaiar a ideia de que existem fases em que há predominância de um gênero sobre o outro, fenômeno que, para o autor, se passava no Brasil na época, devido talvez à grande publicação de romances de relevante vulto. Além disso, segundo o escritor, o romance era útil e necessário, afinal, seguindo a sua concepção teórica, o romancista imita Deus e, assim, a criação divina, por sua vez, também é imitada. Através dessa metáfora, sugere que a mimese do romance transporta a realidade para a sua realidade virtual — o que para os fins deste trabalho deve configurar a sua conceituação de verossimilhança, ainda que de forma abstrata, do romance enquanto gênero que representa a realidade de forma a fazer valer a experiência cotidiana usualmente embotada pela percepção dos indivíduos.

Após comentar algumas das outras publicações do ano, Augusto Frederico Schmidt introduz sua crítica a *São Bernardo* afirmando que o sr. Graciliano Ramos conduz o leitor para a intimidade de um homem “brusco” e “tenebroso”, que, para além de ser o personagem principal, talvez seria também todo o romance. Repassa a origem e a trajetória social de Paulo Honório, sem, todavia, nomeá-lo, demarcando alguns pontos de interesse dessa história: ser áspero, filho de pais incógnitos, jogado desde à infância ao azar de uma vida miserável, posse da fazenda por meio de processos tortuosos, propriedade onde trabalhou no eito; Além disso, lembra a formação da riqueza do novo proprietário mediante o crime, e termina interpretando o suicídio de Madalena como conduzido pelo desespero sob a brutalidade do marido.

Com o panorama da obra, Schmidt sintetiza: “é um romance estreito [...] onde não encontramos um trecho sequer de poesia que nos permita descansar da angustiante aridez das paisagens humanas, que o autor nos apresenta” (SCHMIDT, 1934, p. 20). Como modo de elogiar a elaboração, cita as cenas de ciúmes, em que se pode ver, seguindo a lógica do personagem, no sentimento do “brutal proprietário”, os “aspectos de pura paixão, de propriedade ameaçada” (*Idem*). No entanto, apesar do balanço positivo, o resenhista aponta alguns traços do romance que lhe parecem defeitos. Para o crítico, o principal problema é a forma pela qual é narrada a história, já que seria uma ideia absurda um personagem inteiramente inculto e bárbaro, prático e utilitário, vir a querer, de uma hora para outra, escrever um romance — vai além, dizendo achar isso arbitrário e contrastante com o equilíbrio psicológico do livro.

Nos termos da verossimilhança, portanto, Augusto Frederico Schmidt parece considerar incongruente a construção do foco narrativo de *São Bernardo*, considerando a estirpe, a origem social do narrador. Um problema que antecede a configuração do romance em si e se estabelece desde os processos ideológicos em curso na época da publicação. Salvo engano, trata-se de uma noção dentro da ordem daquilo que se compreende, ou ao menos se concebe, como uma política da forma-romance no calor da hora dos anos 1930, ainda que seja um aspecto de tensão por diferentes autores e obras. De qualquer maneira, a polêmica confirma a lógica de que um narrador dessa extração não teria lugar para figurar a posição da voz do romance, algo que romperia com a expectativa e o horizonte da representação.

O suposto defeito, então, delimita um estranhamento na tradição da literatura brasileira em geral, isto é, põe em dúvida o ponto de vista que decide quais subjetividades podem narrar e quais precisam de mediação de uma voz em terceira pessoa, a qual pode alijar e objetificar personagens e subjetividades em instrumentos da forma. Em outras palavras, a problemática acerca da verossimilhança de *São Bernardo*, tal como se apresenta na crítica de Schmidt, instaura um corte — em negativo — no princípio da divisão entre o literário e o social. Afinal, creio, essa leitura se apresenta como uma espécie de precursora de toda a fortuna crítica do romance, pois, de modo global, é comum enfatizar-se o núcleo reificado de Paulo Honório, elemento que rima com a sua suposta inadequação na posição de narrador. Assim, o inverossímil faz duvidar, a priori, do aspecto objetificado, levando ao holofote os instrumentos com os quais somos levados a interpretar comumente a fatura da literatura brasileira.

Sem a pretensão de deslocar o debate para além da análise de *São Bernardo*, passo agora a discutir, caso a caso, alguns dos comentadores do romance de Graciliano Ramos, com o objetivo de estudar como as ferramentas de interpretação do livro foram sendo construídas desde a sua publicação. A hipótese é de que as chaves de leitura do romance estão subsumidas a essa recepção primeira acerca do aspecto inverossímil do narrador, o que pretendo investigar, sobretudo, a partir das interpretações sobre o aspecto reificado de Paulo Honório. Para tanto, procuro examinar as ferramentas de análise de cada autor, em consonância com o seu contexto histórico e mediante contribuição para a cristalização da obra no imaginário da literatura brasileira.

## **2.1. Antonio Candido: objetividade em variação**

Como crítico titular do periódico *Diário de São Paulo*, Antonio Candido escreveu os ensaios sobre *São Bernardo* e sobre os romances precedentes a *Infância*, reunidos posteriormente nos cinco artigos do volume *Ficção e Confissão* (1992 [1945]). A história da composição do livro de Candido é de interesse para a hipótese em questão, pois pode apontar para um dado que organiza o princípio de leitura do crítico, sugerindo que o pressuposto da coesão da obra de Graciliano Ramos é, ainda que extraliterário, a base para a concepção da infraestrutura das formas dos romances do autor e, portanto, também deve ser a base do estabelecimento das condições que regem a verossimilhança dos respectivos narradores. A leitura sequencial de cada narrativa procura marcar o ponto de vista e a interpretação de Antonio Candido, segundo a qual o conjunto da obra de Ramos se organiza pelo movimento da transição da ficção à construção autobiográfica e confessional. Conforme o crítico, a passagem de um a outro se define como um “desdobramento coerente e necessário da obra” (CANDIDO, 1992, p. 11).

No entanto, o comentário referente a *São Bernardo* tem início com a manifestação de que o romance ocupa um lugar à parte na literatura, a despeito da advertência de Candido quanto ao lugar-comum da expressão na prática da crítica. O estatuto de obra isolada, nas primeiras linhas do sociólogo, é conferido à sua condição de romance original “que, se não o faz maior que os demais, torna-o sem dúvida mais estranho, quase ímpar” (*Ibid.*, p. 24). Se não me engano, a adjetivação (“original”, “estranho”, “ímpar”), ainda que procure não identificar qualquer menção sobre a qualidade do livro em relação às produções da época, aponta para a relação de Candido quanto ao valor do romance e a situação deste em confronto com o seu ponto de vista. Em outras palavras, *São Bernardo* está, na perspectiva do crítico, tão à parte na literatura, quanto no trânsito da ficção à confissão. Esse seria um problema para a análise do conjunto, sobretudo, considerando a necessidade de demonstrar a coerência do movimento, se Candido não tivesse formulado o lance crítico que sinalizaria a uniformidade a partir da constituição do ponto de vista narrativo de Paulo Honório.

O “grande” romance é, de acordo com o texto de Antonio Candido, “curto”, “direto” e “bruto”, é honesto nos meios que emprega e, ainda, é despido de recursos, mas a força que o organiza “parece provir da *unidade violenta* que o autor lhe imprimiu” (*Ibid.*, p. 24). A noção de violência aqui, creio, pode ser interpretada em duplo movimento. Primeiro, ela revela, novamente a partir do uso do adjetivo, a posição do crítico em frente à obra, o que permite supor a concepção que delimita a leitura de Candido. Neste caso, ainda em hipótese, ela reside na dificuldade de enquadramento de *São Bernardo* quanto ao princípio interpretativo de *Ficção e Confissão* — o que, aliás, pode sugerir algum problema da construção da categoria

do leitor dentro da fatura do romance, já que o crítico encontra-se cerceado diante das suas ferramentas de análise devido à construção do ponto de vista do narrador. O segundo caso, mais evidente e já de comum acordo, se refere à unidade, a totalidade, garantida, a partir da intervenção da voz de Paulo Honório, que alcança todos os objetos e personagens da narrativa em detrimento da permanência do outro. Trocando a chave, pode-se compreender que a unidade (e, portanto, a verossimilhança) deve ser conquistada com a supressão da heterogenia. O resto é bagaço.

Por meio da expressão da personalidade dominadora de Paulo Honório, que amesquinha, deixa frágil e distante os personagens e as coisas, tudo no romance aparece como mera modalidade do narrador. Porém, até mesmo Paulo Honório deve ser tragado pelo fluxo dessa potência violenta, afinal ele mesmo 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 desse sentimento (*Ibid.*, p. 24). Assim, Candido estabelece o princípio a partir do qual toda a trajetória do órfão de pais incógnitos, cria da casa sob tutoria de Margarida, personagem negra, se eleva a grande fazendeiro, graças ao arbítrio de quem soube jogar o projeto de arrivismo e arranjar o fito de se apossar das terras de São Bernardo, alcançando o alvo por quaisquer meios necessários. Enfim, depreende-se a ideia de que a consciência que resulta daí é de “uma ética, uma estética e até mesmo uma metafísica [de] um homem que transforma o ganho em verdadeira ascese” (*Ibid.*, p. 25).

Se a expansão do sentimento de propriedade se forma a partir da intenção, do projeto, de domínio das terras de São Bernardo e tem como consequência final a contaminação do domínio de Paulo Honório do mundo circundante, então a trama deve se orientar por um vetor de sentido único e projetivo. No entanto, para Candido, o instinto da posse vem arraigado com o sentimento patriarcal, interpretado pelo sociólogo como algo “naturalmente” desenvolvido da pulsão inicial (*Ibid.*, p. 26). Ora, ainda que o autor tenha inserido um travessão para destacar o fato de que, nas suas palavras, as relações com as coisas, com os objetos, condicionam os modos de ser, cabe, todavia, questionar o uso do advérbio de modo em questão. Parece evidente que a intuição de alguém com o calibre de Antonio Candido captou algo da relação íntima entre propriedade e patriarcalismo no Brasil, o que, creio, residia como problema de fundo da análise do crítico. Porém, considerando os impasses da história do país quanto ao projeto truncado de modernização, toda cautela é pouca para interpretar os sentidos ideológicos e discursivos subsumidos à situação particular da construção do ponto de vista de *São Bernardo*. Não pode ser de forma natural e nem de maneira plenamente realizada que qualquer parcela patriarcal surja da necessidade interna, ou calculada, de Paulo Honório em



operar a manutenção da propriedade, seja mediante a violência, seja por meio do casamento — percalços que perfazem a fatura do romance. De todo modo, de acordo com Candido, o ponto de virada do sentimento de propriedade de Paulo Honório nasce do seu desejo de arranjar um herdeiro para São Bernardo e, portanto, refere-se ao momento em que a presença de Madalena começa a tomar maior vulto na narrativa. Madalena ameaça a cosmovisão do proprietário e o conflito se instala no narrador como reação ao princípio de dissolução.

O conflito que Candido nomeia como ciúmes floresce em Paulo Honório também como componente natural do sentimento de propriedade, constituindo, portanto, um desenvolvimento bastante amarrado e coerente do plano inicial. Em linhas breves, a necessidade de casamento evoca o aparecimento de Madalena, que abala a soberania do fazendeiro e tem como resposta o ciúmes avassalador. A resolução do conflito é o suicídio da personagem, que, porém, reverte o primeiro vetor de *São Bernardo* e dissolve a vitória de Paulo Honório. É nesse momento que o narrador realiza a inutilidade do esforço de violência na sua vida.

Ao sinalizar o movimento conflitivo da configuração da personalidade de Paulo Honório, Antonio Candido sugere uma síntese sobre o narrador de *São Bernardo*, numa relação do romance de Graça com as obras de Balzac: segundo o crítico, Paulo Honório corporifica uma paixão. Também em conformidade com Candido, o estudo desse sentimento por Graciliano Ramos “parte do pressuposto de que a maneira de viver condiciona o modo de ser e de pensar” (*Ibid.*, p. 28). Desta maneira, o argumento de motivo psicológico tem dimensão social, pois se estende do fundamento econômico a todo um complexo de atitudes e perspectivas atinentes às personalidades constituídas a partir dos “modos de vida”. Note-se, por exemplo, que, posto de maneira a captar o complexo de coisas para além do objetivo econômico, da ocupação ou da profissão em si, o romance tenderia à apreensão da totalidade — que totalidade, é pergunta ainda a ser empreendida.

Todavia, se o sentimento de propriedade do narrador é “uma disposição total do espírito”, “uma atitude geral diante das coisas” (*Ibid.*, p. 28), creio que (novamente, a partir do uso de adjetivos “total” e “geral”) pode-se depreender que a abordagem de Candido na análise da constituição do foco narrativo reside no caráter, numa palavra, da reificação. Deve ficar evidente para o leitor que o ensaísta não mobiliza a categoria no desenvolvimento do seu texto, sendo, deste modo, empregada aqui para compreender, por um lado, a condição do narrador, a partir do estudo do sentimento de propriedade; e, por outro, como a atitude do crítico procede também sobre uma leitura reificante. Afinal, diante da argumentação de Candido, entende-se que não é em si o sentimento de propriedade que condiciona a reificação,

mas sim a compreensão sobre a qual se fundamenta, segundo o autor, a elaboração do romance de Graciliano Ramos, isto é, que o modo de vida determina toda a gama de ações e princípios das personagens.

Em todo caso, é a partir da contaminação da paixão no modo de ser que se constrói o narrador de *São Bernardo*, e é também a partir dela que Paulo Honório se deforma. A dureza da vida do proprietário se confronta com a perspectiva de Madalena, que tem por efeito fazer notar como a conquista das terras também dependeu de um processo de recalçamento. Daí a angústia desse narrador que se depara com uma sensibilidade precária, engasgada e insuficiente. Uma subjetividade, enfim, reconhecida no fechar das cortinas, quando o protagonista já não pode fazer qualquer coisa para remediar suas ações.

O ritmo psicológico “definido” e “relativamente simples” de *São Bernardo*, conforme Candido, se integra a partir de dois movimentos, um construtivo e outro destrutivo. Mais precisamente, se organiza com a violência do narrador contra o outro e o mundo circundante, e também com a violência sobre si mesmo. O produto da primeira linha evolutiva é a conquista da fazenda, que é englobada pelo sujeito, tornando-se também um atributo do ser. Da segunda, por suposto uma linha destrutiva, resulta o livro de memórias, que revela a desintegração de Paulo Honório. Para o crítico, interessante destacar, é a confluência de ambos os movimentos e vetores que designa a derrota do protagonista, “o traçado da incapacidade afetiva” (*Ibid.*, p. 29).

A fazenda como prolongamento do sujeito e signo da vitória sobre os outros se apresenta como resultado da violência, “que voltada para fora é vontade e constrói destruindo”. Ou seja, deflagra-se como potência e marca a vitória concreta da vontade de Paulo Honório. No entanto, o vetor inicial é necessariamente imbuído da sua contraparte, na qual é entrelaçado: “voltada para dentro, a violência é dissolução, e destrói construindo” (*Ibid.*, p. 29). Na análise psicológica de Candido, existe neste ponto a expressão de um gozo, uma volúpia, do auto aniquilamento espiritual do protagonista, marcado pela manifestação do ciúmes — também ele uma forma de continuar exprimindo domínio e recusar o abrandamento da sua potência violenta.

É no processo de auto devoramento do ciúme e da dúvida que a construção primeira se anula e o narrador pode, então, diante de seus limites, reconhecer a vacuidade das realizações materiais e, por fim, negar a constituição anterior da sua subjetividade. Dos restos desse anulamento, surge a necessidade de uma nova construção, o livro onde testemunha a própria derrota. A empreitada confere uma visão ordenada de si, “pois no momento em que se

conhece pela narrativa destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho da sua dor a obra que redime” (*Ibid.*, p. 30).

Em “Bichos do subterrâneo”, Antonio Candido retorna à obra de Graciliano Ramos, agora com atenção aos três eixos que, segundo ele, compõem o movimento transicional estudado anteriormente. Não quero me deter na classificação do ensaísta, mas vale apontar a divisão entre os romances em primeira pessoa, que deflagram o conflito entre os “homens do subterrâneo” e as formas sociais, os romances em terceira pessoa, que estudam os modos de ser e as condições de existência, e, por fim, as narrativas autobiográficas, cujo problema é o próprio autor, abordado como caso humano. Em relação à presente dissertação, é importante destacar como, pontuando a conquista da maturidade literária no romance, Candido focaliza a amplitude do problema da verossimilhança em *São Bernardo*:

Não se trata mais de situar um personagem no contexto social, mas de submeter o contexto ao seu drama íntimo. Circunstância tanto mais sugestiva quanto Graciliano Ramos guardou nele a capacidade de caracterização realista dos homens e do mundo, *conservando a maior impressão de objetividade e verossimilhança ao lado da concentração absoluta em Paulo Honório*, facilitada pela técnica da narrativa na primeira pessoa. (CANDIDO, 1992, p. 77, grifos meus).

Em outras palavras, objetividade e verossimilhança são categorias conquistadas na elaboração da fatura do romance mediante a redução de todo o universo ficcional ao ponto de vista de Paulo Honório. Nesse sentido, inclusive a atmosfera do livro se deve ao que decorre da visão pessoal do narrador. No entanto, a aplicação do diálogo, segundo Candido, tem como fator a designação do antagonismo, da réplica que encontra desfecho em algo decisivo. Assim, o foco narrativo não pode ser tão definitivo, pois na oportunidade do diálogo a visão do narrador é perspectivada no confronto com as outras personagens. Porém, o resultado final é o reconhecimento de que a manifestação do sujeito para o mundo, desumanizado pela conquista de São Bernardo, não era ou não poderia ser o seu ser autêntico. Não era, portanto, a parte recôndita, que de repente avulta sobre seus olhos. Em outra chave, o homem do subsolo para Paulo Honório deve ser, então, a subjetividade recalcada, a sensibilidade que apenas se expressa na fissura, na medida em que o conflito com o outro se agudiza a ponto de contaminar a si mesmo.

Guardadas as diferenças entre os dois ensaios, pode-se perceber como, salvo engano, a interpretação de *São Bernardo* por Cândido se centra na descrição detalhada da pesquisa psicológica, que, para o sociólogo, é objeto central do “testemunho sobre o homem recôndito”, de Graciliano Ramos. Em ambos os casos, aparecem indissociavelmente interligadas, a composição do romance e a constituição problemática da subjetividade de

Paulo Honório, percebidas pelo crítico como retroalimentadas na medida em que se condicionam e se suprimem, em grau e variação diferentes no desenvolvimento da narrativa. Daí a necessidade analítica de descrever o resultado obtido pela empresa de uma voz narrativa que se impõe a todo momento e que confere a coerência ao universo ficcional, mesmo que a despeito da sua própria dissolução.

Em resumo, há na crítica de Candido uma descrição reduzida do romance a partir de uma vontade violenta que, devida à destruição do outro, constrói a sua própria vitória, de onde inicia a derrota sobre si mesmo, voltando a violência para si. Novamente, da destruição surge um novo projeto, um romance que constrói, mas que organiza a narrativa de um sujeito cuja subjetividade é dilacerada. Dois vetores, portanto, que fogem ao horizonte num processo de supressão, mas que funcionam devido à força da voz narrativa e o recurso seco da objetividade sintática do livro. Um ponto de vista, salvo engano, impossível, mas que parte, nesse caso, das ferramentas de análise de Antonio Candido, pois, novamente, é preciso levar em consideração a lente que, de antemão, enxerga a verossimilhança de *São Bernardo* a partir do processo de reificação que o narrador, na sua superfície, deflagra e demonstra sobre si.

## **2.2. João Luiz Lafeté: um narrador à revelia da objetividade**

Publicado em 1974, como prefácio de *São Bernardo* pela editora Martins, o ensaio “O mundo à revelia” (2001) tentou demonstrar a homologia existente entre a estrutura literária do romance (sobretudo, as estruturas de ação e de personagem) e a estrutura social (particularmente, a estrutura da reificação e as características do capitalismo)<sup>6</sup>. Deste modo, apresenta-se de partida o objetivo do crítico em estabelecer a mediação entre o processo histórico e a composição narrativa, dando destaque para a relação entre a configuração do ponto de vista do narrador e a estrutura da reificação. No entanto, deve-se dar atenção à generalidade que se anuncia com a pesquisa das características do capitalismo. Por certo, João Luiz Lafeté não ignora as especificidades do capitalismo à brasileira, sobremaneira, considerando o contexto em que se insere a produção de Graciliano Ramos. Não obstante, quero propor que a leitura cerrada sobre o processo da reificação sugere uma objetividade que se determina a partir de fora da estrutura do romance, o que também pode sugerir

---

<sup>6</sup> A afirmação é do próprio punho de João Luiz Lafeté, segundo a descrição em seu “Memorial Acadêmico”, originalmente publicado na revista *Literatura e Sociedade*, n. 3, São Paulo, 1998. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i3p85-99>>.

continuidade em relação ao estranhamento da posição do narrador — tudo isso, a despeito mesmo da relevante contribuição de Lafetá para a fortuna crítica de *São Bernardo*.

Possivelmente, o grande acerto crítico do ensaio reside na análise dos capítulos iniciais como centrais para a constituição do foco narrativo. A partir da declaração de Paulo Honório quanto ao projeto do livro a ser escrito “pela divisão do trabalho”, Lafetá perfaz uma paráfrase (nas palavras do autor, bastante “fascinada”) das primeiras linhas do romance, procurando dar destaque à sumarização narrativa, que apenas dispõe ao leitor uma série de referências segundo as suas funções. Nomes, profissões, características de personagens surgem de chofre, sem aviso. Desta maneira, ficam as perguntas: O que é São Bernardo? O Cruzeiro, ou a Gazeta? Que paisagem é essa que é apresentada aos pedaços? Sobretudo, quem é esse narrador que dispõe das pessoas que o cercam? Que livro é esse que deseja escrever?

Sem entrada, painel descritivo ou palavra para localizá-lo, o leitor se vê empurrado para um mundo que desconhece. Lançado diretamente na ação, no meio dos fatos, apenas a voz narrativa 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, 2001, p. 194).

Ainda que não seja nomeado, o “eu” desta narrativa se imprime à memória do leitor. Paulo Honório surge quase inteiro no primeiro capítulo, e ao fim do segundo, quando começa a declarar quem é, também manifesta ter escrito dois capítulos perdidos. Contrariando a afirmação do narrador, Lafetá sugere que a solução de técnica narrativa empregada pelo Velho Graça em *São Bernardo* tem como resultado um produto bastante coeso, nos termos da imbricação entre personagem e ação. O mundo apresentado ao leitor se reduz à voz áspera do narrador. “Paulo Honório nasce de cada ato, mas cada ato nasce por sua vez de Paulo Honório” (*Ibid.*, p. 195). A linguagem direta, econômica e até mesmo brutal, concebida pelo ritmo rápido dos dois primeiros capítulos, espelha o caráter compacto e dinâmico que representa a ligação íntima entre homem e ação. Espelha também a interação recíproca entre o ser e o fazer, que, conforme o crítico, compõe a construção do romance.

Avançando ao terceiro capítulo, João Luiz Lafetá assinala o modo como Paulo Honório recua no tempo para narrar por cima, sem detalhamento, os muitos eventos pelos quais passa neste vasto tempo. Aí a distinção do crítico entre as técnicas narrativas do sumário e da cena, destacando a forma como a voz do narrador toma vulto sobre os acontecimentos.

Graças à modulação narrativa, então, o leitor tem conhecimento do caráter violento e maciço do protagonista.

A narração dos obstáculos com que se defronta Paulo Honório na primeira parte do livro é, segundo Lafetá (2001), construída com a mesma objetividade que caracteriza todo o romance. Para o crítico, essa objetividade — interpretada imediatamente como reflexo de Paulo Honório — se apresenta também pela utilização do recurso da “narração obsessiva do tempo, que, cronometrado com precisão pelo narrador, delimita as ações de forma clara e — no caso — produz um efeito de crueldade” (*Ibid.*, p. 197). Em decorrência da análise cerrada sobre o desenvolvimento da ação de *São Bernardo*, João Luiz Lafetá sugere uma imagem simbólica que sintetiza o movimento do narrador: Paulo Honório se transformou em um rolo compressor, que reforça a caracterização do protagonista como um “elemento dinâmico por natureza, cujo impulso arrasta o mundo atrás de si” (*Ibid.*, p. 198).

O episódio com Seu Ribeiro aparece como contraponto e ilustração. Ao ouvir a história da derrocada do antigo manda-chuva da região onde vivera, afastado pela modernização e pela urbanização, Paulo Honório declara que o interlocutor teria deixado as pernas debaixo do automóvel, sendo atropelado, portanto, por não ter conseguido andar mais depressa. A seleção do episódio pelo crítico serve como analogia do movimento que sintetiza a modulação da voz do narrador, assemelhado ao maquinário do novo capitalismo brasileiro. Para Lafetá, é neste ponto, da corrida entre a modernização e o atraso, que se organiza a coesão da narrativa, que une indissolivelmente personagem e ação. Ainda com as palavras do crítico, Paulo Honório se apresenta como um representante da modernidade que se insere no sertão brasileiro, emblema do complexo capitalismo nascente.

De acordo com João Luiz Lafetá, em síntese, o romance se estrutura pela subordinação de dois de seus elementos: a ação e o personagem. A narração de Paulo Honório e a ação em enredo cerrado estão de tal modo imbricados que todos os elementos se ligam a essas categorias de forma coesa e indissolúvel. Precisão detalhada do tempo, dinamismo, estilo direto feito de movimentos bruscos, encenam o modo como a objetividade de *São Bernardo* tem como horizonte de chegada a conquista, a posse, da fazenda e, posteriormente, da mulher com quem o protagonista pretende casar. Neste ponto, Lafetá, aliás, faz referência ao texto de Antonio Candido, afirmando que o sentimento de propriedade constitui um dos elementos temáticos que unificam o livro. E enfim, com o exame das características centrais do romance para o crítico, Lafetá propõe que há um inevitável surgimento da “analogia entre o herói e a burguesia como classe” (*Ibid.*, p. 205).

Neste momento, o autor deixa de lado declaradamente as especificidades do capitalismo industrial brasileiro, em processo de implementação naquela hora histórica, para discorrer sobre a posição do narrador de *São Bernardo* como um símbolo, no interior do romance, da força modernizadora, que atualiza devastando o universo ficcional. Lafetá sugere, para este arremate, mais uma imagem síntese para Paulo Honório: trata-se de “um dínamo que gera energia e arrebatava tudo, provocando uma completa e incessante modificação das relações globais daquele mundo” (*Ibid.*, p. 206).

Com isso, é interessante notar como a articulação da imagem do dínamo também serve à inteligência crítica como construção de um problema histórico, já que, seguindo os termos de Lafetá, o dínamo não pode existir indefinidamente, pois a sua destruição é uma possibilidade concreta e próxima. Assim, creio, para além da solução ensaística em assinalar as tensões internas da configuração do ponto de vista narrativo de *São Bernardo*, o crítico também sugere uma formulação de ordem política, em uma relação que se propõe de dentro para fora do romance. Em suma, instalam-se, no corpo do dínamo e, portanto, na modulação da narrativa de Paulo Honório, as contradições que podem emperrar e tirar-lhe o governo do mundo.

Com a interrupção da análise detida sobre o desenvolvimento da ação, João Luiz Lafetá sugere a mediação para o problema com que se defronta na leitura de *São Bernardo*. Lançando mão da discussão de Lucien Goldmann, o crítico centraliza os impasses do narrador do romance sobre as consequências do modo de produção capitalista sobre a formação da consciência. Determinadas pelo “fetichismo da mercadoria”, pela transformação do valor em valor de troca, todas as relações entre os sujeitos se configuram a partir de uma reificação global: “Todo valor se transforma — ilusoriamente — em valor de troca. E toda relação humana se transforma — destruidoramente — numa relação entre coisas, entre possuído e possuidor” (*Ibid.*, p. 206). Nesse sentido, o impasse alcança feição de totalidade, afinal:

As características do modo de produção infiltram-se na consciência que o homem tem do mundo, condicionando seu modo de ver e compondo-lhe, portanto, a personalidade. *A reificação abrange então toda a existência*, deixa de ser apenas uma componente das forças econômicas e penetra na vida privada dos indivíduos. (LAFETÁ, 2001, p. 207, grifo meu).

Se o processo e a estrutura da reificação abrange a totalidade da existência, desde a configuração do modo de produção ao reflexo mediado sobre a formação da consciência dos sujeitos no capitalismo, então, salvo engano, a fatura do romance, lido na chave de Lafetá, reconstitui o fenômeno da totalidade romanesca a partir da coesão indissolúvel da imbricação entre a ação e o personagem. Assim, ao enunciar o ponto de vista de domínio sobre o outro, o

arranjo da conquista e da posse, Paulo Honório se apresenta pela modulação da narrativa e a partir da objetividade da linguagem como um narrador reificado e reificante.

De todo modo, o dínamo emperra. Recusando-se a alienar-se e a participar do jogo da reificação, Madalena se torna um novo obstáculo na narrativa de Paulo Honório. A partir daí, os motivos se reorganizam e até mesmo o ritmo da narrativa se modifica. Com o protagonista remoendo o ressentimento pela esposa, a linha reta se enovela: o dinamismo anterior encontra-se frustrado, pois Madalena não se submete. A solução do conflito, portanto, é a morte da personagem. Vence a reificação que destrói o ser humano e derrota Paulo Honório. Só lhe resta, então, buscar o sentido que lhe escapa compondo a narrativa da sua vida. Chegando ao presente, a composição do romance se modifica sensivelmente.

Com a morte de Madalena, o romance entra numa outra etapa, em contraste com a narrativa do passado, o tempo que se instala acarreta em modificações no conteúdo e na composição de *São Bernardo*. Ligada à constituição do ponto de vista narrativo, Lafetá apresenta a categoria da duplicidade temporal, que representa simultaneamente o tempo do enunciado e o tempo da enunciação. “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, contando-a para si e para nós, leitores” (*Ibid.*, p. 213). Para o crítico, o distanciamento lhe dá o estatuto de pseudo-onisciência, capaz de determinar os momentos decisivos da sua evolução, o que, por suposto, restitui à objetividade do passado, segundo a posição do narrador-escritor em concomitância com a caracterização do personagem narrador. Entretanto, chegado o presente da enunciação, a objetividade se perde. Paulo Honório se encontra emperrado, paralisado pela derrota que foi a morte de Madalena.

Mobilizando *A teoria do romance*, de Georg Lukács, Lafetá propõe que o encerramento da vida de Paulo Honório dá início à verdadeira busca, ou seja, a busca por valores autênticos em confronto com o emparedamento das relações vazias e degradadas de um universo em que desapareceu a imanência do sentido da vida. “A vida terminou, o romance começa” (*Ibid.*, p. 214). Nesse sentido, o suicídio de Madalena desmascara a falsidade do sentido do mundo e problematiza tudo. Quando o narrador volta-se sobre si mesmo, buscando no testemunho da sua vida o ponto em que se desnordeou, a objetividade do romance é abalada e irrompe o lastro da sua subjetividade engasgada.

Quando é representado o tempo da enunciação, o momento da escrita do livro de Paulo Honório, a subjetividade do narrador invade o andamento final do romance. No fecho, o leitor descobre que Paulo Honório escreve o seu livro em busca do sentido da sua própria vida. Mas, através deste projeto, emerge um mundo reificado e cruel, repleto de corujas que piam



agourentas, rios cheios, atoleiros e a figura de um lobisomem. “O que surge é afinal o seu retrato: penetrando dentro de si mesmo arranca um mundo de pesadelos terríveis, de signos de deformação e da monstruosidade” (*Ibid.*, p. 216). Ainda conforme o crítico, trata-se de “um mundo objetivamente real”, que se revela através da subjetividade. À sua revelia, porém, o tempo histórico continua correndo, o que exprime a noção de que o mundo que sai da pena de Paulo Honório também é alheio à sua própria vontade. “A objetividade da representação é atingida pela subjetividade do narrador, mas ambas acabam interpenetrando-se, compondo uma unidade dialética” (*Ibid.*, p. 216). Por fim, surge a síntese do romance e da busca do sentido perdido no encontro final e trágico do protagonista consigo mesmo e com a solidão. Novamente, vence a reificação e o herói, totalmente derrotado, é incapaz de se modificar.

Diante do exposto, pode-se compreender que, pela perspectiva da coesão entre a ação e o personagem, a verossimilhança de *São Bernardo*, tal como sugere o ensaio de Lafetá, se constitui mediante o avanço da linha da objetividade do estilo e da linguagem do narrador. Objetividade, como o leitor terá em mente, que se instaura pela interposição do ponto de vista de Paulo Honório, construído a partir do amálgama imediato do mundo em função do domínio do homem que, neste momento, detém a palavra. Com o cuidado da afirmação, creio que, a despeito da leitura dialética, o verossímil, nesse caso, se apresenta pelo imediato, pelo o que há de mais objetificado. Daí a reificação como processo que organizaria, desde a estrutura social, o princípio formal do romance.

No entanto, quero sugerir que há um impasse na análise de João Luiz Lafetá no que se refere ao encapsulamento da subjetividade de Paulo Honório e que essa se deve ao fato de que a obra em si não se deixa reduzir simplesmente à noção do que seja coisificado. Quero propor com isso que há um decalque, senão uma contradição, em postular que o mundo objetivamente real se depreenda pelo filtro da subjetividade do narrador. Cindindo o ponto de vista narrativo entre subjetividade e mundo externo, objetificado e objetivo, a fatura do romance sugere que a homologia do conteúdo e da forma também está cindida, o que, por consequência do andamento de *São Bernardo*, faz denunciar o valor ideológico da coesão. Pois, acompanhando o sentido da objetividade, a noção de que o filtro do distanciamento, adquirido somente ao fim da trajetória de Paulo Honório, se sustenta a partir do acabamento da subjetividade do narrador, só pode se sustentar por um argumento absurdo. A verossimilhança, nestes termos, é a objetividade que escapa. Porém, ainda que a alienação tenha de fato conquistado a vitória, resta a pergunta: o que se faz com a subjetividade que se organizou em negativo a partir da reificação? O leitor notará que a questão perfaz a estrutura do romance em sentido contrário e modifica as chaves de interpretação. O princípio de

verossimilhança, nesse sentido, não pode se fundar a partir do estatuto da objetividade em si, ou da objetividade que se estrutura no narrador enquanto função. Afinal, a subjetividade, que se organiza a partir da negação do narrador sobre si mesmo e da objetividade, acaba por dialetizar o dualismo da forma e do conteúdo, o que fundamenta, talvez, uma dialética em estado de repouso. A objetividade nasce da estrutura social e se interpõe à composição de *São Bernardo* desde fora. A reificação do narrador reconstitui o caminho que reduz a narrativa ao seu estatuto de mercadoria e, voltando sobre si mesma, formula o princípio do verossímil que se define também a partir das fissuras que escapam à totalidade social e à totalidade literária.

### **2.3. Luis Bueno: o contrato da verossimilhança em supressão da alteridade**

O ensaio “A erupção do outro: *S. Bernardo*” se insere no capítulo de *Uma história do romance de 30* (2015) dedicado à interpretação dos romances de Graciliano Ramos, cujo eixo de análise se concentra sobre os processos de figuração da alteridade (cf. BUENO, 2015) — metodologia operada para interpretar, de modo global, a composição do romance de 30. No que se refere à obra romanesca do Velho Graça, Luís Bueno situa *São Bernardo* no ponto em que a figuração do outro se apresenta ainda como uma modalidade do eu. Em diálogo com Rui Mourão e Antonio Candido, Bueno também assinala o caráter maciço do narrador que se apresenta já nas primeiras páginas do livro, o que sugere que, em relação ao problema da representação do outro, este narrador o vê apenas como uma função de si mesmo (*Ibid.*, p. 607).

Para o crítico, esse processo se organiza a partir de um princípio determinante: se o outro se apresenta à consciência de Paulo Honório como um obstáculo, como uma complicação, é necessário, então, anulá-lo ou, no limite, eliminá-lo. Como exemplo, pode-se citar os episódios de confronto com o Padilha e com o Mendonça. O primeiro é passível de ser enquadrado por Paulo Honório como um tipo reconhecível, devido à relação do personagem com a fazenda de São Bernardo. Desta forma, pode ser facilmente anulado pelo narrador. O mesmo não acontece com Mendonça, porque este se interpõe a Paulo Honório, que, por consequência, o interpreta segundo a concepção que tem do mundo e de si mesmo. Como resultado, se o outro resiste à anulação, então opta-se pelo seu aniquilamento. No fim, a impressão que o narrador dá de si é da total redução do outro a si mesmo (*Ibid.*, p. 608).

Para Bueno, no entanto, existem brechas no caráter monolítico de Paulo Honório. Analisando discursivamente a afirmação do narrador sobre não sentir remorso acerca do golpe sobre Padilha, o crítico assinala que o enunciado sugere uma possibilidade de reconhecimento

do arrependimento. Da mesma forma, o balanço da ética do fazendeiro sobre os atos ruins que produziram lucros e, vice versa, os atos bons que renderam prejuízos, confirma, do ponto de vista do narrador, a consciência de valores estanque de bem e de mal. Daí a possibilidade de arrepender-se, ainda que Paulo Honório, como ato de vontade, delimite esses valores definidos em modalidades da sua visão de mundo.

O processo de relativização do conceito de bem e mal, ou de reconhecimento do outro e de dano, se embaralha quando o caso Mendonça volta à tona por meio da acusação de Madalena quanto ao assassinato do fazendeiro vizinho, comandado por Paulo Honório. A leitura de Bueno aponta, no trecho, para uma transmissão de culpa conforme o funcionamento psicológico do narrador, que, no fim, reproduz novamente a sua relação de domínio e de enquadramento do outro. Reproduzo o excerto a fim de remontar o argumento e também de trazer alguns questionamentos:

Ainda em cima ingrata. Casimiro Lopes levava o filho dela para o alpendre e embalava-o, cantando, aboiando. Que trapalhada! Que confusão! Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. *Naquele momento, não vi nas minhas idéias nenhuma incoerência*. E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só. (RAMOS, 2003, p. 168, grifo meu).

Segundo o crítico, Paulo Honório consegue transferir a culpa para Casimiro, pois o narrador compreende que ambos são parte opostas de um mesmo sistema e que, portanto, podem se identificar a partir da diferença absoluta. Para Luís Bueno, Paulo Honório e Casimiro Lopes encontram-se nos pólos opostos do sistema da exploração de trabalho, o que, segundo a perspectiva do proprietário, deve se organizar segundo a operação mental em que o outro torna-se o mesmo<sup>7</sup>. Mas Paulo Honório não consegue acessar e assemelhar-se ao outro e, por isso, deve lidar com ele ou anulando-o dentro do seu próprio sistema, ou aniquilando-o. De toda forma, segundo o arrazoado de Bueno, a estrutura do autoritarismo do narrador, a partir da qual identifica o outro em posição de submissão, se transforma na relação nuclear de todo o romance. Dentro desta configuração, a possibilidade do outro atingir a subjetividade de Paulo Honório permanece latente, sendo função da personagem Madalena demonstrar a brecha.

De fato, no trecho acima o narrador transfere o crime a Casimiro. Inclusive, não há vexame em afirmar que não se espantaria que dissessem que ele e o subordinado teriam se combinado em uma só pessoa, demonstrando a sua compreensão de que entre ele e outro não

---

<sup>7</sup> Neste caso, Luís Bueno está citando a formulação de José Miguel Wisnik acerca da operação típica do barroco: “Segundo Genette, a poesia barroca tende a transformar toda *diferença* em oposição, toda *oposição* em *simetria*, e a *simetria* em *identidade*. Nos limites deste trajeto, o *diferente* torna-se *idêntico*, o *outro* torna-se o *mesmo*”. (Cf. WISNIK, s/d. *apud* BUENO, 2005, p. 610, grifos do autor).

há um limite respeitado. No entanto, o dêitico “naquele momento” reconstitui o tempo da enunciação, em que o caráter açambarcador do narrador já não é mais passível de ser sustentado. Assim, o aspecto concreto é posto em dúvida pelo Paulo Honório-narrador, a figura que se apresenta através da fissura e que interpõe a questão sobre a coerência das fórmulas do pensamento do personagem no tempo do enunciado. No presente, a reconstituição do foco narrativo revela a situação final de Paulo Honório segundo a modulação do outro como uma função de si. A verosimilhança, que se fundaria a partir dessa relação viciada, manifesta-se em revés, articulada não a partir do domínio do protagonista, mas sim da constituição em negativo do narrador.

Acredito que é a partir desse nexos que se organiza a compreensão de Luís Bueno de que, para além a história da ascensão de Paulo Honório, *São Bernardo* também narra a história da construção de um livro, uma trajetória que se desenvolve paralela à outra: “do apagamento voluntário do outro até a invasão incontível por ele” (*Ibid.*, p. 615). Operando a análise do capítulo 19 como divisor de águas do ritmo da narrativa e da constituição do narrador, o pesquisador demonstra como a escrita do romance está indissociavelmente ligada à figura de Madalena — personagem que manifesta uma força independente, a qual Paulo Honório deseja incorporar. As tentativas de trabalhar e articular a culpa na intenção de evitar a desagregação de si mostram-se de antemão frustradas. Como resultado, esse narrador se apresenta como um eu que se anula, o que se evidencia na expectativa de assinar o livro com um pseudônimo.

No fecho, é esse o processo que evidencia, talvez no plano de fundo, um projeto literário de reação ao outro que tem início, de prontidão, na condenação e no fracasso do próprio projeto. Isto porque a empreitada se organiza no campo do outro mais desprezível, o intelectual. A construção do livro, portanto, deveria ter como princípio a imposição sobre o outro, ao qual Madalena se identificava. Porém, ao utilizar das ferramentas que lhe escapa, essa construção confronta-o como uma rendição. Não há mudanças possíveis para esse narrador, ou se elas se colocam, não se transformam em opções coerentes para ele. O outro a partir desse momento se interpõe a Paulo Honório e a sua existência não pode ser negada. Mas a possibilidade concreta que se abre ao fazendeiro é o isolamento e a negação à compreensão da invasão do outro sobre si como uma perspectiva nova. Em resumo, trata-se da impossibilidade de converter o ponto de vista que enxerga a si mesmo e o outro, evitando por fim encontrar-se diante do outro.

Com a exposição do argumento de Luís Bueno, resta a reflexão: como se distingue o projeto literário de Ramos do projeto frustrado de escrita de Paulo Honório na tentativa de

lidar com o Outro? Ou de modo diverso, em que termos se sinaliza o princípio da verossimilhança no encontro desses dois níveis da narrativa de *São Bernardo*? Invariavelmente, o programa estético do romance revela o condicionamento da voz do narrador segundo uma tradição que se constitui em faceta ideológica de classe, isto é, que organiza o contrato da verossimilhança por fora do mundo dos de baixo. Sendo assim, a convergência entre as vozes do proprietário e do trabalhador de origem no eito em confronto com o intelectual transformado em outro revela um engasgo com a política da forma a partir da qual trabalha o Velho Graça. Salvo engano, o caráter autoritário da tradição romanesca articulada pelo autor demonstra-se em negativo, o que perfaz o problema da verossimilhança na narrativa.

#### **2.4. Rui Mourão: a história da escrita de um romance ou um romance de confissão?**

Em *Estruturas* (2003), volume dedicado à interpretação da obra de Graciliano Ramos, publicado em 1969, Rui Mourão tem como objetivo ir de encontro à tradição crítica que, segundo o autor, limita a si mesma. Para tanto, sugere como método de análise o “autêntico *close reading*” (MOURÃO, 2003, p. 16), a partir do qual pretende combater as convenções superficiais em torno da obra do Velho Graça. O estudo de Mourão se fundamenta em uma perspectiva estruturalista, cujos pressupostos teóricos se amparam na compreensão de que a obra de arte é uma estrutura objetiva e autônoma, determinada a uma relatividade circunscrita à permanência de determinados valores culturais dentro de uma ordem social. Nesse sentido, Mourão também destaca a sua noção de crítica como uma atividade criadora, invariavelmente voltada à atualidade, cujo esforço de interpretação se orienta no sentido de descobrir a unidade da estrutura de significados. O ponto de chegada, porém, se determina no descortinamento dos diversos níveis de significação, procurando atingir planos mais amplos e gerais, posto em articulação com o modo de inserção do objeto estudado no processo geral da cultura. Em resumo, trata-se de uma operação crítica de determinação da unidade da estrutura em um movimento de compreensão dos nexos entre o particular e o geral.

Seguindo o pressuposto da análise cerrada, Mourão identifica, já nas primeiras linhas de *São Bernardo*, uma variação de composição, nas palavras do crítico, de grande importância. Desde o início, definem-se os dois planos de desenvolvimento do romance, a partir dos quais o personagem-narrador apresenta “os acontecimentos do palco” e “a carpintaria dos bastidores” (*Ibid.*, p. 55). Considerando a elaboração tensiva desta sugestão de fatura, Rui Mourão destaca qual seria o princípio de verossimilhança de *São Bernardo*:

constituído “no primeiro capítulo, o autor força a impressão de realidade dessas perspectivas situando Paulo Honório narrador como que fora do texto” (*Ibid.*, p. 55). Em outras palavras, parece-me, a necessidade de forçar a impressão de realidade de perspectivas conflitantes demanda a configuração de um foco narrativo, em primeiro momento, distanciado do texto que, todavia, organiza o ponto de vista do narrador.

Nesse sentido, segundo o crítico, destaca-se para fora do relato do romance a história particular da composição do livro, antecipando-se a qualquer ação romanesca. Para Mourão, o artifício estético de Graciliano Ramos reforça o caráter independente da figura que se enuncia e que se apresenta, sempre de maneira indireta, como um proprietário de nome Paulo Honório, que reside na fazenda São Bernardo. Conforme Mourão, na sequência, ao trocar o ângulo de visão, o narrador demonstra que a duplicidade dos planos do romance, na verdade, complementam-se, integram-se e fundem-se absolutamente. Isso porque Rui Mourão sugere que o que se enuncia pelo narrador realiza a caracterização do personagem, numa homologia entre linguagem e sujeito. Determinado pelo caráter “rude” e “primitivo”, nas palavras do crítico, as constantes do temperamento de Paulo Honório, se não são em si violência, assim se apresentam ao leitor.

Desta maneira, “a técnica da composição do romance adquire extraordinário relevo à medida que documenta concretamente a inabilidade do narrador, que não sendo como confessa, um escritor, só pode contar com um estilo claudicante” (*Ibid.*, p. 58). Tendo em vista a expressão do narrador em frases curtas, na maioria de tom ríspido e repletas de “gírias”, o crítico assinala, analisando o segundo capítulo, a imperícia de Paulo Honório em escrever e dominar a forma romance. Segundo Mourão, para o narrador de *São Bernardo* realizar um romance é apenas contar uma intriga, sem considerar a forma narrativa em si. No entanto, ao investigar a reflexão interna do proprietário ao se questionar do motivo para escrever, o autor de *Estruturas* declara que não é a literatura pela literatura o que interessa a Paulo Honório, mas sim a possibilidade de utilizá-la como um instrumento. Como um homem prático, o fazendeiro se voltaria à arte para tirar partido dela. É a necessidade de confissão, por imposição do drama psicológico, que o faz bancar o escritor e organizar sua consciência.

Também aqui, para Rui Mourão, a declaração dos dois capítulos perdidos denuncia, mais do que a condição intelectual do narrador, a sua atualidade psicológica. A inabilidade de Paulo Honório tem acabamento no sentido da tergiversação do assunto, que, quando vencida, volta-se para a confissão com a objetividade que o caracteriza. O circunlóquio inicial, então, tem a função de demarcar a penetração de ambos os planos narrativos de *São Bernardo*. E a

passagem de um ao outro corresponde às diferentes perspectivas de um mesmo fenômeno. De acordo com Mourão, aquelas páginas “são a própria vida acontecendo” (*Ibid.*, p. 59).

A abertura do capítulo III (“começo declarando que...”) mantém a expressão da inabilidade do narrador, mas carrega também a função de organizar e trabalhar com rigor estilístico o próprio processo da consciência do personagem. Porém, ao dar continuidade à afirmação da imperícia de Paulo Honório, o autor de *Estruturas* também sustenta uma curiosa afirmação. Nas suas palavras, depois de oferecer uma demonstração perfeita de como se abre um “romance moderno” — fragmentário, operando um corte vertical na realidade —, Graciliano Ramos teria posto nas mãos de seu narrador um processo que lembra os tempos de um ficcionismo titubeante (*Ibid.*, p. 60). Neste momento, o crítico mobiliza duas categorias, e as define, no primeiro caso, com apenas duas características generalizantes e, no segundo, com um adjetivo atinente a um processo de formação. Sem fundamentar o conceito de “romance moderno”, portanto, sustenta-se uma tese de que a composição do romance por parte do autor carrega um decalque em relação àquilo que o narrador domina deste gênero literário. É sugerido, em outras palavras, que a intenção de Paulo Honório é escrever um romance, ainda que o seu conhecimento esteja concentrado em um estágio menor da tradição da ficção romanesca. Contudo, em um mapeamento do item “romance” em *São Bernardo*, não encontrei o vocábulo sendo utilizado para referenciar a produção do livro de Paulo Honório. Numa sugestão apressada, acredito que se pode afirmar, com algum receio, de que o livro do fazendeiro não tinha como intenção se apresentar como um romance, mas sim, a despeito da utilização de um pseudônimo, como um livro de memórias. Daí a diferença entre o romance do Velho Graça e o livro de Paulo Honório.

É nesse sentido que, a partir deste momento na narrativa, a consciência do narrador vai se apresentar no comando ostensivo da memória. Conforme o estruturalista, ela é perceptível ao leitor pois seleciona os elementos que estruturam a confissão. Assim, o crítico passa a inventariar uma série de passagens do capítulo que exercem a função de chave da narração das sequências de parágrafos, dando espaço ao cortejo de fatos entremeados pelos comentários do personagem. Além disso, Mourão demonstra como todos os segmentos apresentam marcações temporais que se referem ao processo do movimento da confissão, na medida em que o tempo e o espaço da atualidade de Paulo Honório dá espaço à possibilidade da construção, com dimensões próprias, da história do narrador.

A exposição do processo de escrita dá espaço ao nascimento do relato do personagem, e, por consequência, força-se o contraste entre o tempo da atualidade do narrador e o da sua história, de maneira que, na superfície, há um movimento de submergir e emergir. Relato

objetivo do passado, que infere informações sobre esse tempo, cerceado por comentários, que constituem um processo de lançar a narrativa ao presente, relacionando fato às suas consequências. Tem-se, então, um movimento de níveis que, sobreposto às dimensões de espaço e de tempo, demonstra que a infraestrutura narrativa é a própria consciência no seu processo de construção e de realização. Portanto, a preocupação do narrador em relacionar os fatos aos comentários e o esforço em juntar passado ao presente têm o objetivo de atar as pontas de sua vida e fazer brotar a consciência — consciência que, segundo o crítico, surge à medida que abrange a totalidade do processo. Para Mourão, a estrutura do livro é composta a partir do movimento de fluxo e refluxo, em que os comentários da atualidade, do tempo presente, funcionam como acabamentos dos segmentos narrativos, fechando-os no corpo geral do romance. Trata-se, enfim, da redução estrutural da consciência, que não cessa de voltar-se sobre si, de completar-se e de realizar-se.

No plano da consciência, as dimensões espaço-temporais encontram-se enevoadas sobre a impressão de um eterno presente que se renova, e se há a impressão de passagem é porque, a cada novo emergir, o trabalho de Paulo Honório está um pouco mais avançado. Nesse sentido, o mundo que brota das recordações do fazendeiro é dimensionado. Essa solução crítica também dá conta daquilo que diz respeito às elipses do narrador, sobretudo, àquelas que se referem à distinção do personagem-narrador e do narrador personagem, operando um corte no mecanismo da evolução psíquica. Como exemplo, Rui Mourão analisa o capítulo cinco, em que é apresentada a contenda de Mendonça e de Paulo Honório. O episódio demonstra como as sugestões e as inferências do narrador se complementam na totalidade do processo da consciência, pois exprime e reproduz a evolução espiritual do personagem, do ponto de vista do choque de sua cosmovisão inicial e do drama ético que vive no final.

O embate entre os fazendeiros se desenvolve mediante o silêncio do narrador em esclarecer o que Paulo Honório planejava. O que resta para o leitor é entender a trama a partir das evidências que dispõe aos poucos, principalmente as provas de que haveria um conflito armado, sugerindo ouvir barulhos de tiro, ou de passos ao longo da noite. Essas deixas servem, segundo Mourão, para que o leitor dedutivamente compreenda que o plano de aniquilar o inimigo amadurecia na cabeça de Paulo Honório desde a primeira briga. E, assim, com a notícia da morte, encerraria uma elipse perfeita, fechada sobre si mesma. Uma elipse que, de toda maneira, se alonga até o final do romance, uma vez que a questão da morte de Mendonça nunca fica convenientemente esclarecida.



Para o autor de *Estruturas*, o trecho evidencia o desenvolvimento da psicologia do narrador, na medida em que pontua as etapas desse processo: primeiro, trata-se exteriorização de atos realizados ou não, refletida na narração objetiva da “dor do campo de batalha”; no segundo momento, opera-se o drama ético, que se desenvolve subjetivamente na narrativa por extensão dos últimos momentos que vive. Nesse sentido, de forma imediata, Mourão sintetiza: “todo o romance é a corporificação da fenomenologia de uma consciência se fazendo, saindo do nada e evoluindo, em etapas bem marcadas, até atingir a máxima amplitude e abrangência espiritual” (MOURÃO, 2003, p. 69, grifo meu).

Com a afirmação acerca da fatura de *São Bernardo*, o crítico passa a assinalar a construção tijolo a tijolo do narrador protagonista. Procurando formular o modo como é fundamentado a cosmovisão de Paulo Honório no balanço de sua vida, Mourão aponta que, no capítulo IV, quando o narrador relata a compra da fazenda, o que ele verdadeiramente narra é o seu nascimento, a partir do qual o personagem assumiria a si mesmo. Na vida pregressa, desconhecendo qualquer código que devesse respeitar, Paulo Honório não existia propriamente e andava como numa “pré-história” particular. No entanto, a edificação de si é levada a cabo pelo exterior, afinal, uma vez despossuído, aprendera que viver é possuir. Deste jeito, relata a sua aventura atrás do capital, demonstrando a sua concepção de vida como uma disputa em que o mais forte sempre leva a melhor. Nas palavras de Rui Mourão, a lei a comandar os homens, para Paulo Honório, era o “ânimo espoliativo”.

O relato da vida anterior, dos sucessos para a conquista da fazenda, fazia-se sob um ritmo encadeado, progressivo, o que deflagrava uma contenção cheia de subentendidos para a trama. Mas, por sabor do capítulo VII, este ritmo tem uma alteração radical, cedendo lugar para um derramamento pacificado, evocativo. O episódio conta a contratação de um guarda-livros, a partir do qual Paulo Honório estende-se narrando a biografia de Seu Ribeiro. Novamente, a história do guarda-livros tem valor significativo para o sentido do todo do livro, uma vez que, enfatizando a posição moral de Seu Ribeiro junto aos seus, também destaca a força de sua queda. Neste caso, o desfecho do capítulo, sob o pronunciamento de Paulo Honório de que o antigo latifundiário teria deixado suas pernas serem atropeladas, reforça a comparação entre os dois e dá relevo ao sucesso do novo fazendeiro. Para o estruturalista, a reprovação do proprietário de S. Bernardo recai sobre o método de Seu Ribeiro. Os recursos antiquados, tais como a postura personalista, que constituíam o método de apropriação do velho fazendeiro, encontraram-se frustrados diante da modernização, para a qual Paulo Honório se voltava.

Após inventariar uma sequência de episódios em que o narrador faz valer a sua visão utilitarista, Rui Mourão traz à análise o acontecimento em que Paulo Honório substitui o cálculo frio, mecânico e inflexível, por uma invasão sentimental (*Ibid.*, p. 75). Trata-se do momento em que o fazendeiro declara a ideia de se casar. Segundo o crítico, o anúncio marca o encerramento do processo da edificação da sua vida, a partir do qual o autor faria ressaltar o início das ofensivas contra a hegemonia de S. Bernardo. Exemplificando o seu ponto de vista, Mourão apresenta como, no capítulo XI, o projeto de casamento é interrompido com a descoberta da trama de Padilha, que pregava contra o latifúndio, e com a chegada da chantagem de Costa Brito. Nos capítulos seguintes, a concorrência desses fenômenos tem maior ênfase quando o narrador anuncia que havia encontrado Madalena, relato sobreposto à declaração sobre a viagem empreendida à capital com o objetivo de acertar as contas com o jornalista. Ao encerrar o episódio, Paulo Honório declara que, trazendo a história para o tempo presente, narrará, no capítulo seguinte, o encontro com a Madalena, discutindo o procedimento do relato, atribuindo-o à sua imperícia. Na análise do trecho, Mourão salienta que esse recurso é empregado pelo romancista a fim de insistir na coincidência, fazendo-a também acompanhar uma ação contra a estrutura do texto. No fim, opera-se e evidencia-se o domínio técnico do autor em, ao retratar a realidade do personagem que não sabe escrever, reforçar a caracterização do estado psicológico do narrador, que converte Madalena em ideia fixa.

Interessante notar como, após a análise detida da metade inicial do romance, Rui Mourão passa a cobrir o restante do livro de maneira acelerada, citando trechos e recortes de diálogos que apenas corroborariam com a sua leitura acerca da constituição da consciência de Paulo Honório. Esse redimensionamento, ou desvio do ritmo analítico, sugere uma concentração sobre a força sugestiva do enquadramento inicial, o que, pode-se argumentar, faz perder a força crítica na medida em que mantém a leitura em relevo com o foco narrativo. Em outras palavras, creio, trata-se de uma disposição analítica que entra em concordância com a constituição do ponto de vista de Paulo Honório, sobretudo, em relação aos aspectos formais que o próprio crítico destaca. Uma análise, portanto, imediata.

Dessa forma, após destacar a troca de chave no capítulo XIX, episódio em que Paulo Honório toma um monólogo no tempo presente, Mourão assinala como há uma elipse que se encerra no capítulo XX, fechando uma continuidade, uma rima, que havia se iniciado no XVIII. A partir daí, a narrativa, para o estruturalista, passaria a inventariar uma troca de posição, ou melhor, de percepção, deixando assim mais visíveis os planos superpostos da estrutura da obra, também fazendo com o que leitor possa sentir a força que impulsiona o

personagem à coesão (p. 78). Dando prosseguimento à hipótese, Mourão reconecta o significado de desagregação da consciência de Paulo Honório sobre a presença de Madalena. Para o crítico, o ciúmes do fazendeiro é ao mesmo tempo um sentimento de frustração amorosa, mas também a sensação de que a esposa é a inimiga de seu patrimônio e, portanto, a negação de sua verdade. Os tempos da narrativa, afinal, se encontram e o personagem encerra as suas recordações. O que é significativo na leitura de Mourão é a sua postura positiva em relação ao balanço final de Paulo Honório. Apesar de reconhecer que o narrador havia compreendido a nulidade de sua vida, o crítico afirma que, experienciando o drama da vida humana, o personagem encontra-se profundamente modificado. Nascera outra vez, e existe humana e plenamente sobre valores morais, consciente de suas limitações e grandezas (p. 85).

Refeita a leitura, importa ressaltar que o mapeamento de Rui Mourão destaca os aspectos formais do romance, mostrando-os significativos para o conjunto da obra e produtivos para a análise. No entanto, quero propor que a sua leitura mantém-se acoplada ao dimensionamento do narrador, na medida em que a hipótese sobre tratar-se de um romance sobre a constituição de uma consciência segue uma noção de corporificação objetiva desse processo — o que promove diálogos com as problemáticas levantadas por Lafetá e Candido. Embora destaque os repertórios técnicos empreendidos por Graciliano Ramos, a análise recai sob uma compreensão acerca da verossimilhança da obra estruturada sobre a inabilidade de seu narrador, numa leitura cerrada sobre a imediatez da fatura. Assim, faz sentido que Mourão identifique no encerramento um resultado positivo, numa consciência que se refez. Porém, ainda que ressalte o efeito das elipses no romance, a análise não dá conta da subjetividade que se constitui pela negação, pelas frestas, sobretudo, considerando a consciência que não se completa ou que é incapaz de reconhecer-se objetivamente.

## **2.5. Carlos Nelson Coutinho: a construção de um burguês na periferia do capitalismo**

Carlos Nelson Coutinho abre o seu ensaio acerca da obra romanesca de Graciliano Ramos afirmando que ela “abarca o inteiro processo de formação da sociedade brasileira contemporânea, em suas íntimas e essenciais determinações” (COUTINHO, 2011, p. 141). Fundamentado sobre as teorias de Georg Lukács e Lucien Goldmann, a sua análise se assenta sobre a tese de que os romances do Velho Graça narram destinos de heróis problemáticos, determinados socialmente diante de uma realidade concreta; heróis que representam manifestações típicas de toda a sociedade brasileira.

Esses personagens são autênticos na medida em que expressam em suas ações as potencialidades contidas nas classes sociais a que pertencem, o que constitui na totalidade do conjunto dos romances de Graciliano Ramos um painel de diferentes heróis problemáticos. Para Coutinho, as obras do autor de *São Bernardo*, através da estrutura romanesca clássica, segundo a teoria do jovem Lukács, representam a realidade profunda, e não apenas a superficialidade objetiva e empírica, da sociedade brasileira, fragmentada em contradição com os processos de modernização do capitalismo brasileiro e a estagnação do *ancien regime* (*Ibid.*, p. 147).

Nesse sentido, destacando a atuação dos romancistas de geração de 1930, o ensaísta sugere que, do ponto de vista da particularidade do Nordeste, a crise da sociedade brasileira se expressava em sua mais visível contradição, daí a existência da produção do movimento literário “mais profundamente realista da história de nossa literatura” (*Ibid.*, p. 142). Em diálogo, salvo engano, com as análises de Florestan Fernandes, Coutinho destaca que a sociedade brasileira se apresentava como uma formação social e histórica semicolonial em crise, cujo esgotamento era consequência da impossibilidade de promover uma autêntica revolução democrática, orientada por uma classe burguesa orgânica, mediante a fragmentação de uma sociedade estruturada sobre uma economia pré-capitalista.

Assim, o desenvolvimento do capitalismo brasileiro dependeu da conciliação entre a burguesia e as antigas classes dominantes, de maneira que as transformações políticas, quando necessárias, eram feitas “por alto”, através de concessões mútuas, sem participação popular e imposição da vontade coletiva orgânica. Dessa forma, em vez de promover uma transformação social revolucionária, o capitalismo brasileiro agudizou o isolamento e a solidão dos homens no pequeno mundo da vida privada (*Ibid.*, p. 144). Também, devido à existência simultânea e contraditória de diversos de seus estágios, a evolução do capitalismo por aqui representa, paralelamente, um estímulo à perpetuação da velha sociedade estagnada e uma possibilidade de renovação e de progresso.

É a partir desse entrechoque, segundo o crítico, que se constitui a estrutura dos romances de Graciliano Ramos, pois, ao mesmo tempo em que representa a estagnação e o marasmo da velha sociedade, também torna possível a construção de heróis problemáticos autênticos, cujos ideais se confrontam com os limites históricos do contexto do capitalismo brasileiro à década de 1930. Como pressuposto da análise, Graciliano teria operado uma crítica à formação histórica brasileira em seus romances, investigando os condicionantes e as contradições que esse tipo de herói configuraria. Nesse sentido, antes de avançar para a leitura de *São Bernardo*, é interessante ressaltar que Coutinho destaca, nas obras do Velho Graça, a

ausência do proletariado, assim como afirma que: “a diferente natureza dessa reação contra a alienação, dessa busca de valores autênticos, bem como o seu resultado, decorrem da diferente classe social a qual se vincula “o herói problemático” (*Ibid.*, p. 147). Se o parênteses do Coutinho sobre a exceção acerca do proletariado sugere qualquer coisa, parece-me que, aqui, o que é delineado é o cerceamento estreito das possibilidades históricas do contexto de Graciliano Ramos, apesar dos conflitos de seus heróis.

Feito o parênteses, o crítico, então, passa a analisar particularmente os objetos que compõem o conjunto da obra romanesca do Velho Graça, excluindo os livros de cunho biográfico. Em relação a *São Bernardo*, Coutinho começa afirmando que o romance é “uma das obras mais autenticamente realista da literatura brasileira” (*Ibid.*, p. 153); também, encerra reforçando o elogio, chamando-o de o mais perfeito e clássico dos romances de Graciliano Ramos: “foi nele que, com maior perfeição, o romancista alagoano soube encontrar — para expressar a contraditória realidade brasileira — uma estrutura romanesca orgânica e profundamente realista” (*Ibid.*, p. 164). A última declaração deixa evidente que a apreciação segue a perspectiva de leitura proposta pelo ensaísta, na medida em que a configuração de *São Bernardo* consegue representar a contradição do capitalismo brasileiro diante do conflito de heróis problemáticos. Além disso, Coutinho também afirma que a criação de uma estrutura romanesca orgânica depende da defesa dos valores humanistas contra a alienação, o que fundamentaria no romance (como na arte em geral) a dimensão de sua universalidade.

Para o crítico, essa defesa é o núcleo de *São Bernardo* (*Ibid.*, p. 154). Análogo à estrutura global do real, o segundo romance de Graciliano Ramos apresentaria uma estrutura constituída a partir do conflito entre as forças que reduzem o homem à sua alienação e as que o impulsionam a encontrar sentido para a vida, mediante a tentativa de encontrar uma comunidade superando a solidão (do indivíduo moderno). Em resumo, o conflito entre a alienação e o humanismo, encarnados nas classes sociais brasileiras (*Ibid.*, p. 155). Para captar o movimento concentrado da realidade brasileira, o romance deve se configurar em torno de tipos excepcionais que carregam em si as possibilidades contidas nas forças sociais em contradição. No caso de *São Bernardo*, Paulo Honório e Madalena são representados como personagens típicos de sua classe, “na medida em que expressam, em suas ações decisivas, as atitudes típicas mais profundas que comportam” (*Ibid.*, p. 155).

Iniciando-se sobre a análise de Paulo Honório, Coutinho afirma que a personalidade do narrador de *São Bernardo* constitui-se sobre a luta contra o seu primitivo *status quo*, contra a sua baixa condição social. Ao não aceitar a realidade dada, o personagem buscaria no domínio e na riqueza, isto é, na ascensão social, o sentido para a sua vida. Com essa

configuração, segundo o crítico, Graciliano Ramos teria captado um traço essencial da inserção do capitalismo nascente: a possibilidade da mobilidade social em rompimento com a estagnação do estado do pré-capitalismo brasileiro. No entanto, a luta pela ascensão é individual e se deflagra pelo sentido de propriedade sobre as coisas e sobre os demais indivíduos. Assim, Paulo Honório reduz o mundo ao seu próprio objetivo, transformando tudo em instrumento para a realização individual. Em síntese, trata-se da construção de um burguês (*Ibid.*, p. 156).

Porém, para Coutinho, o autor de *São Bernardo* apresenta um burguês em processo de constituição, narrando a evolução psicológica do personagem e o desenvolvimento de sua ambição (“violenta e apaixonada ambição”), em ligação estreita com a totalidade dos objetos que tornam possíveis a realização desse projeto. O fito de Paulo Honório, conforme o ensaísta, é o conteúdo do seu próprio “demonismo”. Como resultado, a sua solidão determina a unilateralidade de sua personalidade e, deste modo, o proprietário aliena-se à fazenda, e é possuído por sua própria paixão. Em uma palavra, Paulo Honório reifica-se. Ainda que se julgue por um momento realizado, a construção de um burguês é simultaneamente a construção de um novo mundo tão espesso e cristalizado quanto o anterior. Desta forma, ao procurar assegurar a continuidade da propriedade mediante matrimônio, o fazendeiro haveria de se chocar com a limitação de seus valores, o que, em termos formais, constituiria uma necessidade do desenvolvimento da ação romanesca.

Madalena é o oposto radical de Paulo Honório, pois ela busca o sentido de sua vida em uma autêntica comunidade humana. Devido à deformação e à mutilação que o seu egoísmo impõe, o fazendeiro não consegue se integrar com a esposa. Consequentemente, desenvolve um ciúme doentio que a impede de levar a sua vida autêntica. O arranjo da dicotomia entre Paulo Honório e Madalena fazem dela, nas palavras de Carlos Nelson Coutinho, uma personagem trágica. Em conflito entre o mundo vazio e alienado e o ideal utópico de solidariedade, a única saída que Madalena pode encontrar, ao recusar o compromisso com a inautenticidade, é o suicídio. No nexos formal do romance, a morte da personagem deve repercutir na vida de Paulo Honório através do reconhecimento, ou conforme o crítico, de uma dolorosa tomada de consciência. A partir daí, o narrador percebe a inutilidade de seus esforços e revela seu próprio universo como um cárcere. O momento trágico encerra o romance, e nenhum dos dois consegue se realizar humanamente.

A diferença entre o destino de ambos reside apenas nas determinações sociais que os conformam, muito embora o desfecho de *São Bernardo* seja formalmente semelhante para um e outro. A distinção decorre das formas como Paulo Honório e Madalena agem diante da

realidade, o que, por sua vez, resulta da diferença das classes sociais a que pertencem. Nesse sentido,

*São Bernardo* é um romance de “ilusões perdidas”: por um lado, da ilusão de que uma vida solitária e o pequeno mundo do proprietário possam proporcionar uma realização humana digna e autêntica; por outro, da ilusão em conciliar um ideal de solidariedade humana com a existência solitária no interior de um mundo vazio e prosaico (COUTINHO, 2011, p. 157).

Com isso, Graciliano Ramos estaria operando uma análise acerca do caráter contraditório e autolimitador do capitalismo, deixando evidente a sua incapacidade de destruir os muros deste mundo sem sentido. Junto a isso, também demonstraria que, ausente uma classe verdadeiramente revolucionária, revelam-se abstratas as perspectivas que objetivam um mundo novo. Nesse caso, o humanismo de Madalena, segundo Coutinho, típico de setores progressistas da classe média urbana, ainda que aponte para uma possibilidade de fissura, encontra-se incapaz de “quebrar as paredes do pequeno mundo da prosa cinzenta e alienada da sociedade brasileira da época” (*Ibid.*, p. 158).

Adiante, Carlos Nelson Coutinho declara que a excepcionalidade do caráter de Paulo Honório se reflete naquilo que forma a sua personalidade, isto é, na integração entre os valores pré-capitalistas e os valores capitalistas. Por causa da permanência de aspectos arcaicos, Paulo Honório é compreendido como um representante típico da burguesia brasileira. Uma burguesia que, ligada à estreiteza do meio rural, renuncia às possibilidades humanistas do período de ascensão do capitalismo nos países de centro. Logo, na estrutura de *São Bernardo*, o protagonista representa, simultaneamente, o mundo convencional, que condena as tentativas de abertura, e o herói problemático, que o leva a chocar-se contra o sentimento de estagnação dessa vida esvaziada de sentido. Para Coutinho, a fatura dupla e antagônica do romance de Graciliano Ramos “tem raízes na própria realidade brasileira, em sua especificidade com relação à europeia” (*Ibid.*, p. 159). Ainda, afirma que a estrutura da obra tem fundamento no duplo caráter da burguesia brasileira e do capitalismo nascente, que, ao mesmo tempo em que cria novas condições, precisa conciliar com as forças representantes do atraso da periferia do capitalismo. Assim, diante do processo de implementação do capitalismo industrial, o romance brasileiro não consegue representar, como no romance europeu do séc. XIX, as forças para romper com o mundo vazio. Pelo contrário, como traço da classe, essas forças por aqui são o próprio limite imposto, o nó que representa o esvaziamento de sentido: “O destino trágico de Paulo Honório é o destino típico da burguesia brasileira, incapaz de superar o ‘pequeno mundo’ do interesse privado e de abrir-se para uma vida comunitária e autenticamente humana” (*Ibid.*, p. 160).

Porém, conforme Coutinho, o núcleo de *São Bernardo* é composto por dois conflitos dialeticamente relacionados. Nesse sentido, Madalena representa uma problemática diversa de Paulo Honório, buscando, ainda que abstratamente e de partida frustradamente, o sentido da vida na realização da comunidade humana. Ora, a luta da personagem nestes termos é condenada ao fracasso, pois a alienação já havia se tornado realidade na sociedade brasileira. Traçando uma espécie de herança histórica e estética, o crítico sugere que Madalena é fruto de uma mudança na estrutura romanesca: uma heroína típica, correspondente à crise dos valores burgueses, que remonta às produções do realismo russo, sobretudo, de Dostoiévski. Em síntese, a professora é solitária porque não pode encontrar uma comunidade integrada na estrutura social do Brasil de então, afinal, também inexistentes, nas palavras do autor, as classes sociais que poderiam tornar essa uma possibilidade concreta.

Madalena é, portanto, analisada como expressão e representação das potencialidades de uma classe média urbana, que, devido à condição de sua classe e ao atraso brasileiro, isolava-se e desconhecia os meios para realizar os seus ideais de solidariedade. Nesse sentido, o substrato histórico se sedimentaria sobre a configuração do destino trágico de Madalena. Para Coutinho, há uma dimensão temporal na caracterização da personagem que percorre o caminho da esperança, com o projeto de casamento, à perda das ilusões e à consequente compreensão da inutilidade de suas intenções. Assim, Graciliano Ramos haveria desenhado o triunfo da necessidade social objetiva sobre as aspirações subjetivas, que, de toda forma, com a escolha de Madalena em negar a conciliação com o universo inautêntico de Paulo Honório e, enfim, optar pelo suicídio, conduziria a professora à consciência de si mesma como personagem trágica.

A correlação tensiva entre os destinos de ambos os personagens fundamenta, conforme Carlos Nelson Coutinho, a síntese dialética que organiza o plano de fundo do romance. Neste caso, para o crítico, a compreensão do Velho Graça acerca do desenvolvimento desigual e duplamente contraditório do capitalismo brasileiro levaria o autor a criar uma estrutura romanesca bastante original, em que coexistem elementos diversos da evolução da forma romanesca (*Ibid.*, p. 163). Desta maneira, Graciliano Ramos teria conseguido encontrar, com maior perfeição, uma estrutura romanesca orgânica e profundamente realista para expressar a contraditória realidade brasileira.

Finalmente, em breves linhas, Coutinho analisa *São Bernardo* por meio da expressão do conflito entre os destinos de Paulo Honório e Madalena como representação da contradição entre a absorção da modernidade e a imobilidade da estrutura social brasileira. No entanto, embora coloque no horizonte a formação histórica desigual do capitalismo brasileiro, a



articulação das categorias de Lukács, salvo engano, pende para uma leitura imediata, o que se pode observar na análise da trajetória do narrador como a construção de um burguês. Além disso, a compreensão dos personagens como heróis típicos sugere a identificação de classes sociais plenamente definidas, num contexto, aliás, cuja formação histórica impediu a construção de indivíduos modernos.

Logo, embora concorde com o traço de classe que se coloca no fundamento da verossimilhança de *São Bernardo*, acredito que é necessário destacar a contradição que se evidencia ao operar uma análise da constituição do foco narrativo sobre a promessa moderna de realização do indivíduo em Paulo Honório. Afinal, ainda que a representação do protagonista sugira a possibilidade de mobilidade social, há de se considerar que esta só se faz mediante o cálculo e o projeto de arrivismo, mais ou menos em vias ilícitas, que justificam-se em uma ordem diversa do capital que se implantava. Assim, a síntese sobre o núcleo tensivo, conjugado sobre a inter-relação de Madalena e do fazendeiro, parece reincidir não sobre a configuração original de dois tipos de heróis de diferentes lastros históricos, mas sim sobre o projeto de realização sobre parâmetros estranhos aos que se estabelecem na matriz.

## **2.6. Ana Paula Pacheco: o recuo inverossímil de Paulo Honório**

O ensaio “A subjetividade do Lobisomem (*São Bernardo*)” (2010), uma das produções decorrente dos projetos de pesquisa de Ana Paula Pacheco acerca da obra de Graciliano Ramos, tem como objetivo analisar o fundo do ciclo histórico por trás da trajetória social do narrador de *São Bernardo*, sobretudo, considerando as especificidades contraditórias da forma-mercadoria e da representação da elite brasileira no contexto da modernização levada a cabo pela hora histórica.

Na abertura do texto, Pacheco insere *São Bernardo* numa espécie de tradição do romance brasileiro, que remonta principalmente à figura de Machado de Assis, como autor que representou, através de narradores postos em situação, retratos da elite brasileira, investigando, de modo crítico, os nexos sociais da vida no país. Para o caso específico de traçar a herança da forma-romance, trata-se do adjetivo machadiano em pôr em relevo os processos tensivos de adaptação, ou não adaptação agônico-gozosa, das elites aos ciclos do capital. Recuperar, então, o caminho de Machado, no sentido da técnica literária e no sentido profundo da forma, é, para a autora, questionar qual é o fundamento sócio-histórico, no contexto da consolidação do capitalismo industrial no Brasil, da constituição da voz do fazendeiro que, a princípio, não integra nos mecanismos de poder. A hipótese da professora é

de que a narrativa traz sobre esse velho tema da literatura brasileira “um novo ângulo de classe, correspondente a um dinamismo social novo” (*Ibid.*, p. 68).

Com um breve balanço da fortuna crítica de *São Bernardo*, inserindo-se na perspectiva que lê a dinâmica de classe na constituição do foco narrativo do romance, Pacheco sugere um nexos que altera o perfil de Paulo Honório, identificado diretamente como burguês. Analisando o percurso social específico do fazendeiro, a pesquisadora questiona qual seria a especificidade da mimese do personagem em relação ao modo de representação da forma-mercadoria e da burguesia em sua dimensão local, organizada sobre a vigência dúplice da modernização brasileira. Nesse sentido, a autora anexa ainda o romance de Graciliano Ramos a uma segunda tradição, a saber, das obras que procuram representar o desenvolvimento sócio-histórico da acumulação no país e, mais precisamente, da formação da riqueza individual. Assim, numa espécie de arqueologia da política da forma-romance no Brasil, Pacheco traça uma linha de continuidade entre *O Cortiço* e *São Bernardo*, enfatizando que, no segundo caso, apresenta-se uma imagem de Brasil, em que o proprietário de terras alinha investimentos modernos a formas de exploração e dominação tradicionais, o que compõe o interesse do grande capital, ligado à indústria (*Ibid.*, p. 71).

Porém, é justamente a relação entre a mentalidade do mando rural e a incorporação do dinheiro moderno que concorre para promover o *éthos* do proprietário em Paulo Honório, conjugando uma mímica ideológica esquisita mas contemporânea. Para a pesquisadora, essa mímica, junto às práticas sociais violentas, aprendidas aos de cima, são temas centrais de *São Bernardo*, que procura interpretar o sentido profundo das oportunidades da hora histórica. Falando no presente do discurso e já em avançada decadência, a trajetória social do fazendeiro se apresenta como uma promessa, de acordo com o imaginário acerca da ordem social competitiva antes da Revolução de 30. Uma promessa sombria, que se realiza naquele que se coloca acima de sua classe, mediante a traição de sua origem e a negação de qualquer ideia de democracia. Afinal, a escalada social de Paulo Honório envolve uma combinação, nas palavras de Pacheco, à brasileira, entre brutalidade física, sistema financeiro, política local, agiotagem e roubo, que culmina na formação do empresário do campo, o qual talvez tenha vocação a empreendedor, pelo fato de não ter herdado o patrimônio (*Ibid.*, p. 73).

Deste modo, Paulo Honório retoma práticas vigentes de acumulação primitiva para integrá-las às formas de acumulação modernas, o que, na lógica composicional do romance, adquire caráter emblemático no sentido de formalizar a ideologia da livre concorrência, durante a modernização brasileira no início do século XX. O autor de *São Bernardo*, então, dá forma ao senso de oportunidade como construção ideológica de segundo grau, ligado às

formas modernas do capitalismo. No entanto, quando representadas do ponto de vista da trajetória do homem do campo, essas oportunidades apresentam-se sobre o filtro do descompasso do país em relação às nações pertencentes à matriz do capital. Além disso, considerando a necessidade de trapaça e destruição do outro, a trajetória do narrador do romance aponta para o descompasso mesmo em relação ao sentido de ordem, ainda mais tendo em conta o espaço onde a universalização dos direitos não teve condições de se efetivar (*Ibid.*, p. 74).

Em diálogo com Luiz Felipe de Alencastro, Ana Paula Pacheco remonta o contexto histórico-social do nacionalismo desenvolvimentista dos anos 1930, em que o Estado centralizador organizava e domesticava a mão de obra, a fim de servir à indústria, ao passo que a iniciativa privada encontrava espaço para investir também no campo. Em proporção de massa, unia, então, o nacionalismo e o patriarcalismo, e avultava os grandes capitalistas junto à figura do presidente. Nesse sentido, conforme a professora, Graciliano Ramos responde à ideologia populista com a figura de Paulo Honório como um proprietário devorador. Em termos formais, portanto, conflagra-se uma ascensão constituída pela destruição do outro, uma versão periférica da luta por posição social e econômica. Mas os limites se colocam na medida em que, ao trair sua origem e repetir os mecanismos de opressão dos de cima, o próprio figurão fica à mercê de sua exploração.

É a partir dessa sinalização que Pacheco passa a investigar as tensões do lirismo que compõe a relação de Paulo Honório com a forma-mercadoria. Analisando a cena que antecede o suicídio de Madalena, a crítica traça o caminho pelo qual se desenha a cosmovisão do proprietário, a partir da qual o eu e o mundo à volta se conjuga por uma linha de continuidade; e sem contradição com a violência, esse lirismo é sintoma do sentimento de propriedade. O enlevo do dinheiro o coloca acima de tudo e de todos e, assim, consegue recalcar os dilemas que, apesar de tudo, se interpõem por pios de corujas infames. No entanto, o gesto final de Madalena, a escolha pelo suicídio, põe de cabeça para baixo o universo do fazendeiro. O lirismo do dinheiro dá lugar, então, à poesia da decadência.

Avaliando os resultados dessa variação, Pacheco se questiona acerca do sentido da passagem dos tipos de lirismo na forma objetiva do romance. Para a autora, aí se dá a expressão de um sujeito reificado, “cujo resíduo de desumanidade permite alguma distância de si mesmo” (*Ibid.*, p. 78). Na prática, a melancolia conformista que desacoberta as culpas do mando e que reconhece a impossibilidade de mudança, não leva a nenhuma alteração. A voz do dono se apresenta, a contrapelo, de acordo com Pacheco, como uma “subjetividade sem substância, dominada pelas fantasmagorias do dinheiro” (*Ibid.*, p. 79). Numa espécie de

diálogo e remontando a continuidade entre os romances de Graciliano Ramos e de Machado de Assis, a pesquisadora sugere que a variação, ou a incessante conversão do “eu”, que nunca esteve em pleno domínio, acaba encontrando desfecho, uma metamorfose derradeira, sobre a figura do lobisomem, isto é, uma imagem fantasmagórica e anacrônica que desloca o cálculo pelo irracionalismo, a razão pelo mito. Este encerramento se relaciona com as imagens que retornam e que simbolizam, enfim, o fim da dimensão totalizante da posse de Paulo Honório. Mas a figuração do eu-monstro, para Pacheco, sintomatizam a impossibilidade de compreensão da própria violência, numa espécie de “esclarecimento às avessas”.

Assim, como nota a ensaísta, a derrocada econômica de Paulo Honório, que remete às determinações econômicas do mercado em 1929, entra em consonância com a derrota no âmbito das relações pessoais do narrador, sobretudo, a partir do suicídio de Madalena. E do ponto de vista do foco narrativo, a perda do poder pessoal recalca a perda político-econômico e vice-versa, na medida que as fantasmagorias do romance continuam as salientando sobre os olhos do fazendeiro.

É desta maneira que o terror da forma-mercadoria se apresenta ao proprietário quando o capital lhe escapa. Afinal, ao encontrar-se sozinho, sem o espelho dos pobres, o reflexo que encontra é nada menos que insuportável. Com isso, o mundo reificado revela-se sobrenatural, uma vez, por efeito do fetichismo, a alma que havia nas coisas não resista à ausência do capital, que animava o que não tem alma, e à ausência das pessoas, transformadas pelo narrador em mercadorias (*Ibid.*, p. 80). Sem a presença dos de baixo, contra aqueles que se direciona a violência que o constitui, a narrativa dá um giro e, finalmente, a subjetividade assentada sobre o constrangimento dos outros traduz-se retrospectivamente na figura de um lobisomem.

Novamente, Pacheco insere um produto da fatura de *São Bernardo* numa espécie de tradição da literatura brasileira do séc. XX em relação à representação de núcleos autodestrutivos como forma de desaparecimento de uma subjetividade mal constituída. No caso, o suicídio de Madalena, que dá início ao reconhecimento em sentido negativo do narrador, segundo a pesquisadora, funciona como produto simbólico da ruína do poder do marido. E, assim, ela destrói a si mesma, tomando o lugar do opressor, vencendo a propriedade e o proprietário. Como desdobramento, no ponto de vista de Paulo Honório, o romance pode projetar a ideia de que aquele que ascendeu socialmente, no momento de crise, pudesse compreender o embrutecimento como a verdadeira face do capitalismo (*Ibid.*, p. 81). Isto é, nas palavras da ensaísta, uma estranha consciência, pois a reificação aparece, aqui, como motor da história e a humanização como marca do atraso.

Contudo, Pacheco propõe analisar o desfecho do ponto de vista do autor, e considerando a representação do processo social brasileiro, questiona o possível recuo inverossímil do romance no reconhecimento da culpa do proprietário, e também o reconhecimento do monstro, quando o opressor encontra a si mesmo como alvo da própria violência e, finalmente, cruza os braços, não altera o processo. Para a autora, trata-se de uma humanização para trás, o surgimento de uma consciência regressiva que se manifesta na dimensão do sobrenatural do mando e do mundo regido pelo dinheiro (*Ibid.*, p. 82).

Como termo de mediação, Pacheco argumenta que a suposta autonomia daquele que ascendeu inverte os pontos do iluminismo e se projeta num horizonte democrático moderno-conservador, cujo fundo simbólico é o das heranças liberais escravocratas brasileiras, e não os da cidadania liberal burguesa europeia. Estaria aí as condições para a formação da subjetividade burguesa de Paulo Honório, ressaltando o trajeto de ascensão à moda brasileira, de acordo com as potencialidades moderno-patriarcalistas. O eu que se constituiu impondo-se violentamente aos outros retrocede a algo menos que nada. Nas palavras da pesquisadora, trata-se de um esclarecimento às avessas, que sinaliza um simulacro de consciência histórica. No fim, o ideário instrumental da subjetividade burguesa fica desnudado e a luta histórica e individualista do narrador resume-se ao acúmulo do capital e ao exercício do domínio do outro, as bases simbólicas do seu fundamento subjetivo, sem os quais ele não existe.

Salvo engano, Ana Paula Pacheco foi a primeira crítica, em sua análise de *São Bernardo*, a considerar o núcleo da trajetória social de Paulo Honório como fundamento tensivo da fatura do romance. Como apontado acima, a ensaísta dá fórmula ao problema, considerando, em primeiro lugar, a constituição do foco narrativo em relação ao processo de subjetivação e construção da cosmovisão do personagem, e, em segundo, considerando as condições históricas e sociais determinantes para o contexto da inserção do capitalismo industrial no Brasil. Mediante o descompasso entre a modernização e as bases arcaicas necessárias, a configuração desse sujeito específico se apresenta, sem falta, como em negativo, esvaziado. Apresenta-se como uma deformação, de acordo com a hora histórica, e em disritmia com a lente da matriz da democracia liberal europeia. No fecho, propõe que a fatura apresenta um recuo inverossímil, na medida em que o narrador, ao reconhecer a culpa, venha a cruzar os braços, o que, no horizonte, alinha o pretensão humanismo da elite às falsas promessas de transformação social.

Pacheco, para sustentar a sua argumentação, insere o romance de Graciliano Ramos sob uma tradição, daquilo que chama de o melhor romance brasileiro, sobretudo, no que tange

a esteira da representação das personalidades truncadas da nossa elite. Assim, além de buscar os precursores de *São Bernardo*, creio, a autora também se insere numa tradição que remonta ao melhor da nossa crítica com base materialista, cujas bases históricas fundamentam as ferramentas de análises utilizadas para a leitura em questão. Nesse sentido, ao avaliar o “recuo ao inverossímil” na forma do romance, importa retornar aos pressupostos que estruturam o princípio de verossimilhança levado a cabo no ensaio, sobretudo, tendo como horizonte os autores que, por sua vez, o sugeriram no contexto de seus trabalhos. Em termos mais sucintos, é interessante analisar a tradição de base Candidiana, ou até mesmo Schwarziana, da crítica da literatura brasileira, a fim de compreender os termos de mediação articulada por Pacheco. Afinal, como acredito, estes são os princípios que cristalizaram, de modo geral, a leitura de *São Bernardo*, o que, no fim, se apresenta como uma possibilidade profícua de pesquisa, pois, talvez seja necessário pesar os postulados históricos que sustentam essas ferramentas, tendo em vista a articulação entre as técnicas literárias e os modos de produção da época de publicação, bem como a pesquisa da nova historiografia sobre o processo social dos anos de 1930.

Para encerrar o capítulo, quero enfatizar que, com a recuperação da fortuna crítica de *São Bernardo*, não quis apenas resenhar o trabalho dos comentaristas. Na verdade, o objetivo era, a partir da crítica, tentar desenhar um problema interno à configuração estética do romance — que, por sua vez, foi formulado pelos diferentes autores, com base em suas formulações conceituais e em seus contextos. Isto posto, alguns questionamentos surgem e atravessam a argumentação que tentarei sustentar durante a análise. Em primeiro lugar, encontra-se o plano de escrita do caderno de memórias de Paulo Honório, que se sustenta com a possibilidade de se apropriar de Madalena, depois de sua morte, no que acredito ser um indício da perversão da política da forma. Em segundo lugar, refiro-me ao aprendizado do personagem que não se realiza e fica cifrado diante de sua origem social como um trabalhador alugado. Sem o “refinamento de classe”, a passagem para sujeito da narrativa tem aspecto de inconclusão, o que expõe uma fissura no que se refere ao fundamento histórico de sua posição enquanto proprietário.

### **CAPÍTULO 3 - *São Bernardo*: um romance lutuoso**

*São Bernardo* é um romance de incongruências. Do ponto de vista composicional, são três arcos narrativos que compõem o livro: primeiro, temos a história da aquisição de uma propriedade e de um homem ascendendo à posição de fazendeiro; segundo, acompanhamos a história da escritura de um livro de memórias; e por último, vemos o desenrolar do autorreconhecimento agreste deste narrador. Todas as três esferas da narrativa tomam fecho sobre a figura de Madalena, ou melhor, encerram-se sobre o que é deflagrado a partir da morte da personagem. No entanto, não há resultado para o trabalho de luto de Paulo Honório, senão aquilo que é empreendido na confecção de sua escrita. Por isso, sugiro ler *São Bernardo* compreendendo-o como um romance lutuoso, o que promove algumas implicações tanto sobre o eixo da forma quanto sobre as relações históricas nela imbricadas.

Primeiramente, essa investigação deve centrar-se sobre o processo lutuoso pelo qual passa o personagem-narrador com o suicídio de Madalena, configurado em seu trabalho de escrita. Tendo em vista o ofício do relato, do testemunho, também é necessário procurar indiciar o que é deixado de lado, o que é recalcado, quais são os elementos que depõem contra o domínio de Paulo Honório no plano da narrativa. Ao fim, é preciso compreender, conforme a perspectiva do narrador, qual é o sentido da sua autodescoberta, sempre tendo como horizonte a noção de perda que acoberta a totalidade da construção desse livro de memórias.

No entanto, e em segundo lugar, quero apontar as consequências que essa chave de leitura engendra para o que se refere à coerência interna da narrativa, de acordo com o trabalho de luto do narrador Paulo Honório. À vista disso, importa destacar o exame acerca da verossimilhança no romance, como discutido nos capítulos iniciais. De início, o que se ressalta é a trajetória social de um trabalhador que, ao tornar-se proprietário, também encontra espaço para participar da lógica romanesca, agora, não como objeto a ser representado, mas, sim, como sujeito. Uma forma narrativa que, conforme visto anteriormente a partir dos ensaios de Antonio Candido, restringia-se às elites econômicas e que, portanto, não tinha um público ainda hegemonicamente assentado.

Em *São Bernardo*, a introdução da voz do fazendeiro com origem de trabalhador do eito se encerra sobre o recuo da consciência sobre si mesmo, em um aprendizado que não se completa. Afinal, com o desfecho sobre a escrita, sem o “refinamento de classe”, o reconhecimento ao fim resulta em um núcleo “bruto”: Paulo Honório mantém-se um proprietário, mesmo que em negativo. Ele apresenta uma humanização aparente, o que mascara o fundamento histórico de sua posição social. Porém, o desígnio do seu caderno de

memórias, ainda que se perca na alienação do próprio corpo como lobisomem, mantém o fito de categorizar Madalena, se apropriar do “outro”, de acordo com uma espécie de perversão da forma, dinamizada pelo substrato da primeira pessoa. Há, portanto, um aspecto tensivo que se revela na intenção da escrita de Paulo Honório, na tentativa de enquadrar, ou melhor, controlar em morte o que fugiu ao seu domínio em vida.

Com isso, pode-se compreender que *São Bernardo* remonta ao problema da verossimilhança na fatura da tradição do romance realista no Brasil, constituída sobre o alijamento de vozes subalternas. O “engasgo” da solução formal do segundo livro de Graciliano Ramos refere-se, sobretudo, a passagem da posição de Paulo Honório de objeto a ser representado a de sujeito da representação, lançando mão dos mecanismos próprios às classes dominantes para a subjugação do outro — mecanismos que dizem respeito também à literatura, ou nesse caso, diretamente ao histórico do romance no país. O aniquilação do outro que encontra síntese no sintoma de autodestruição revela, ao fim, uma consciência histórica reificada, que não acessa, ou não pode acessar, as possibilidades de transformação, e continua assumindo o ponto de vista daqueles que apenas se sustentam pelo rebaixamento dos de baixo.

*São Bernardo* agudiza, na fatura do romance, o conflito entre as formas modernas do capital industrial e as formas arcaicas advindas do modelo de produção e de exploração do trabalho escravo. A contradição, porém, não é mascarada na lógica do livro. Agonicamente, se tivermos em mente a relação entre romance e nação, a forma concebida para representar uma comunidade nacional, aqui, demonstra-se, por revés, inconclusa. A incongruência é a regra composicional do romance, o que se reflete no luto sem solução de Paulo Honório.

Para dar início à análise propriamente dita, quero propor uma entrada pouco usual ao que é feito pela fortuna crítica de *São Bernardo*. Lançarei mão da publicação dos capítulos 29 e 30 do romance no *Boletim de Ariel* (RJ), sob o título de “Ciúmes”, como fruto da divulgação da obra pela Editora Ariel em 1934, a fim de evidenciar elementos temáticos e formais do livro postos a jogo para a comunidade de leitores do periódico naquele momento. O interesse de resgatar a atuação do *Boletim* se justifica na tentativa de demonstrar uma lacuna interpretativa do romance no que se refere à constituição do foco narrativo e, portanto, ao problema da verossimilhança. Além disso, ainda que não seja o objeto de estudo desta dissertação de Mestrado, o empreendimento dá corpo à relação entre romance e fonte primária, na medida em que remonta ao impacto do mensário *Boletim de Ariel* (e do capitalismo editorial como um todo) na construção do imaginário dos indivíduos sobre si mesmos e da sociedade que integram no contexto dos anos 1930 e da implementação do

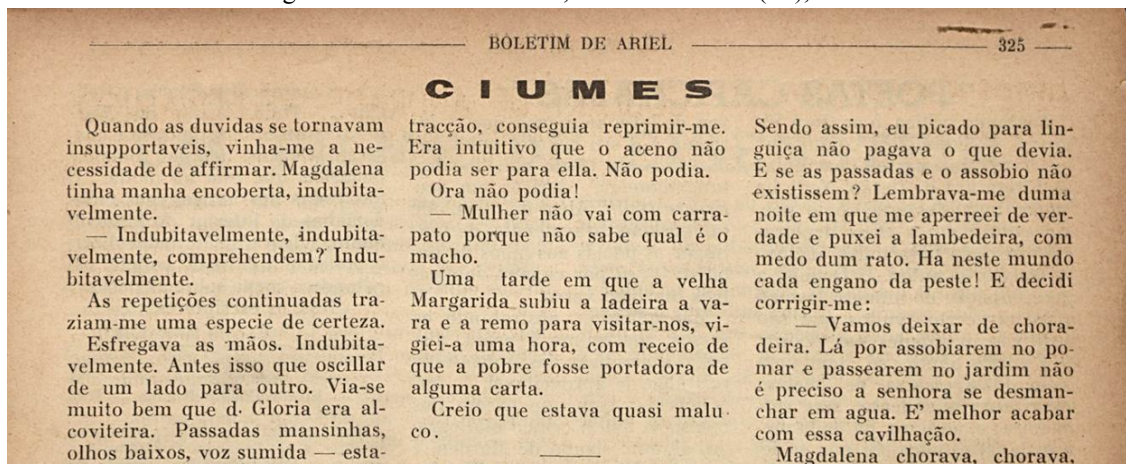


capital industrial. A leitura será realizada mediante o cotejo do texto do *Boletim* com a edição em livro de *São Bernardo*, com o objetivo de lançar novas lentes para investigar o problema deste trabalho de acordo com a totalidade do romance.

### 3.1. *Boletim de Ariel*: “Ciúmes”

Em setembro de 1934, os capítulos 29 e 30 de *São Bernardo*, “o romance aparecer”, são divulgados no *Boletim de Ariel*, como um texto único intitulado de “Ciúmes”. A publicação tinha como finalidade evidente a propaganda do livro que viria a ser lançado naquele mesmo ano pela Editora Ariel, responsável pelo periódico. Lançados em conjunto, considerando reunirem-se sob um título que não o nome da obra final, os episódios narrados ganham uma espécie de autonomia. Em termos de enredo, apresentam-se, na contagem do romance, 5 ou 6 páginas que retratam momentos distintos, mas combinados do ciúmes de Paulo Honório em relação à Madalena.

Fig. 2. Excerto de “Ciúmes”, *Boletim de Ariel* (RJ), 1934.



Fonte: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro. Set. 1934. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/072702/959>.

A escolha do trecho para a divulgação do romance é luminosa, pois coloca em evidência cenas em que o foco narrativo e a consciência do personagem-narrador se mostram em seu caráter mais problemático. De acordo com a intenção de propagandear o livro, deve haver algo sugestivo nesse recorte, não apenas no que se refere aos temas mobilizados, mas também àquilo que diz respeito aos dispositivos técnicos mobilizados por Graciliano Ramos na construção de seu segundo romance.

Antes, porém, de seguir para a análise comparativa entre periódico e romance, é necessário pontuar a importância do *Boletim de Ariel* nos anos 1930 como aglutinador do

debate político-literário, mesmo vinculado às demandas mercantis da editora a qual servia como porta voz. Segundo Tania Regina de Luca (2017), um impresso que tinha como incumbência veicular-se a um público interessado nos produtos e nas ações de uma editora devia se preocupar em manter a imagem da marca. Isso se demonstra no esmaecimento de qualquer tom polêmico e/ou na possibilidade de agregar indivíduos em face às tendências políticas ou estéticas da hora histórica (LUCA, 2017). Diante disso, conforme a historiadora, revelava-se, nesses jornais, uma predominância de um ecletismo cuja finalidade era não ferir o gosto do público. É preciso, porém, referir que a comunidade de leitores era influenciada pela atividade crítica, que validava a participação de escritores e obras no circuito literário de 1930. Apesar da tentativa de isenção, no *Boletim de Ariel*

Abordavam-se assuntos relativos ao mundo das letras: autores e livros clássicos; prêmios; lançamentos importantes; produção literária; questão ortográfica, tema então candente; condição do intelectual e, mais raramente, considerações mais explicitamente relativas ao contexto sociopolítico, como foi o caso, por exemplo, do número de agosto de 1935, que abordou a questão da esquerda e direita literárias. (...) Seguiam-se ensaios, notas críticas e resenhas alentadas sobre autores, obras e/ou lançamentos nacionais e internacionais, às quais se mesclavam notícias mais ligeiras, com clara predominância da produção de cunho literário, ainda que não fossem raras as menções a obras de caráter didático, sociológico, político e religioso, o que denota o intento de fornecer um quadro o mais amplo possível do mundo do livro. (LUCA, 2017, p. 09).

A partir da apresentação dos interesses globais do periódico, gostaria de destacar a influência do investimento sobre a crítica literária e, mais esporadicamente, sobre as reflexões acerca dos processos históricos em curso. Ante o contexto da produção romanesca em reconhecer os sintomas do atraso da realidade brasileira, seria interessante investigar o sentido da atuação do *Boletim* na efervescência do âmbito cultural e político dos anos 1930. Em conformidade com a linha editorial do *Boletim*, é relevante investigar como o periódico contribuiu para a constituição do local da crítica literária e, de modo global, da crítica à produção cultural no Brasil à época.

No que concerne às questões do presente trabalho, basta por ora referir que o *Boletim de Ariel* tencionava consagrar e legitimar os autores publicados pela Editora Ariel, e que viriam, em parte, a constituir o nome da década. O perfil de sua comunidade de leitores também deve ser posto em dúvida, tendo em mente o alcance da revista e as condições materiais de produção e de distribuição. De toda maneira, importa enfatizar o aspecto de legitimação de escritores, porque remete em alguma instância à delegação do gosto artístico pelas classes mais abastadas no período da implementação do capital industrial, tal como

propôs Candido em ensaio acima citado, o que não extingue a dimensão política da atuação do mensário nas letras brasileiras.

A publicação de “Ciúmes” no *Boletim de Ariel* ganha, assim, especial interesse, pois, o recorte apresenta, em via de mão dupla, o apelo comercial, da qual se vale a editora, e também a relevância temática, da qual se descobre as tensões próprias do universo do proprietário rural. Com base nisso, quero propor que os capítulos, deste modo publicados no periódico, desvendam fissuras na fatura do romance que remontam ao problema da constituição da verossimilhança.

O leitor que folheasse as páginas do *Boletim de Ariel* de setembro de 1934 encontraria resenhas, notícias sobre os novíssimos lançamentos das editoras da época, se depararia com uma crítica de cinema sobre a mais recente fita de Eisenstein, e também com comentários sobre a técnica literária de Jorge Amado, empregada em *Suor*. E dentro desse conjunto, encontraria também, por falta de palavra melhor, o episódio “Ciúmes” de *São Bernardo*, livro a ser publicado naquele mesmo ano. Sem a moldura de todo o romance, o trecho se abre num estirão: “Quando as dúvidas se tornavam insupportáveis, vinha-me a necessidade de afirmar. Magdalena tinha manha encoberta, indubitavelmente” (RAMOS, 1934, p. 325)<sup>8</sup>.

Com base no nome da publicação, o leitor hipotético logo compreende a situação que se descortina neste parágrafo: as dúvidas insuportáveis só podem se referir ao ciúmes sugerido no título e, em relação ao conflito, temos, inclusive, um nome, o de Madalena. Nada mais é dito. Sobre o narrador, ao menos neste trecho, tudo o que o leitor pode depreender é que se trata de um homem em sofrimento, vítima das dúvidas que o consomem. Daí o desenvolvimento do raciocínio do personagem: se a hipótese é maior do que se pode aturar, a única solução que lhe sobra é afirmar a culpa do outro, de Madalena. No entanto, a afirmação, como se pode ver, é o contrário complementar da negação, que se abre no parágrafo seguinte e que, a partir da marcação de diálogo, faz uso da repetição do advérbio “indubitavelmente”: “— indubitavelmente, indubitavelmente, compreendem? Indubitavelmente” (*Ibidem*).

A insistência na palavra faz parte da estratégia do gesto narrativo de Paulo Honório em, através da interlocução com o leitor, sancionar o seu próprio domínio, assegurando a sua verdade sobre a “manha encoberta” de Madalena. Há certo gozo agônico na repetição, pois, ao menos do ponto de vista do narrador, o veredito deve ser reforçado. Reforçado para si mesmo. O leitor, porém, percebe que a repetição é a escolha mais fácil, e aponta, diante de uma perspectiva ainda mais dolorosa, à incompetência de Paulo Honório em lidar e atender às

---

<sup>8</sup> Para análise aqui empregada dos capítulos publicados no *Boletim de Ariel*, farei as citações de acordo com o texto do periódico, referindo-as em adequação à ortografia original.

circunstâncias que lhe envolvem, mesmo na perspectiva do presente da escrita. O estribilho de "indubitavelmente", portanto, refere-se à oscilação de um sujeito esfacelado, do qual escapa a própria tentativa de legitimação. Por isso, devo ressaltar que esse trecho é um enunciado antecedido por travessão, cujo verbo "compreendem", em tom interrogativo, busca diálogo com o leitor. O que há até aqui é um retrato disforme do narrador que, retroativamente, sugere um adultério que parece a todo momento um engodo. O parágrafo seguinte reforça a leitura: "as repetições continuadas traziam-me uma especie de certeza" (*Ibidem*).

Diante dessa nova afirmação, o leitor é apresentado a uma contradição ou a uma ruptura. Agora, o narrador não se refere à interlocução que buscou com um outro, mas, sim, com a introspecção que fazia a si mesmo no momento de suas dúvidas. Por consequência, ocorre uma justaposição de vozes que diz respeito ao presente do enunciado e também ao presente da enunciação. Desses três breves parágrafos, resta uma questão (para o leitor da revista): quem é esse narrador que revela uma diluição de si mesmo sem ao menos se apresentar? As únicas impressões que conseguimos recolher acerca dessa persona são menos que ruínas. Sabemos apenas que se trata de um homem rememorando um episódio de ciúmes e que, na presente situação, parece ser um sujeito em frangalhos.

Por esse lado, pode-se entender que o narrador que se apresenta nos capítulos perdidos, como propõe a leitura de Lafetá (2001), é em tudo diferente do Paulo Honório do *Boletim de Ariel*. Os capítulos discutidos aqui estão inseridos, no conjunto do romance, em um momento em que o próprio ritmo da narrativa toma outra dimensão. Nestas páginas, o dínamo já se encontra emperrado. A recusa de Madalena em virar também objeto da reificação do proprietário<sup>9</sup>, por efeito, engendra na consciência do narrador uma fissura a partir da qual escapam os signos da deformação e da monstruosidade que virão a sinalizar a subjetividade fraturada que se enuncia na sobreposição do tempo da narrativa. Esse segundo traço do foco narrativo, a outra feição da reificação, está ilustrada, em primeira mão, ao leitor do *Boletim*.

Voltando à cena, no mesmo parágrafo, o narrador acusa D. Glória de alcoviteira, acenando à desconfiança que tem com todos à sua volta que travavam qualquer tipo de relação com Madalena. Depois de até mesmo atirar as desconfianças contra o Padre Silvestre, Paulo Honório anuncia o "pulo medonho de sua infelicidade" ao notar que Madalena, conforme sugere, namorava os "caboclos da lavoura". O comentário não passa sem uma

---

<sup>9</sup> A recusa de Madalena também pode ser interpretada pela recusa à cumplicidade. A personagem não adere à troca de classe do proprietário e, ainda, procura tratar os trabalhadores dignamente, o que pode explicar a passagem da incompreensão de Paulo Honório ao ciúmes.

afirmação ao leitor: “os caboclos, sim senhor”, o que reforça novamente a sua própria instabilidade. Durante a reminiscência, o narrador declara o que poderia haver de conflituoso na sua consciência, levando em conta a compreensão de que aqueles “namoros” não tinham nem pé nem cabeça. Sua justificativa:

Realmente, uma *criatura branca*, bem lavada, bem vestida, bem engomada, bem aprendida, não ia encostar-se *àquelles brutos escuros*, sujos, *fedorentos a pituim*. Os meus olhos me enganavam. Mas se os olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via *um trabalhador de enxada* fazer um aceno a ella! Com esforço e procurando distracção, conseguia reprimir-me. Era intuitivo que o aceno não podia ser para ella. Não podia. (*Ibidem*, p. 325, grifos meus).

Com o enfoque do trecho, cabe enfatizar algo que a fortuna crítica comumente deixa de lado nos comentários e análises de *São Bernardo*. O romance, como se vê, não é, e efetivamente não poderia deixar de ser, refratário às tensões raciais do início do séc. XX. O conflito da história de Paulo Honório foi interpretado apenas em sua dimensão de classe, de tal maneira que mesmo a crítica se deixou reproduzir a dinâmica de esquecimento de um dos elementos que configura o plano de fundo da narrativa — o que, como sugiro, subjaz à política da forma na tradição do romance brasileiro. Ainda que se leve em consideração o desenvolvimento desigual mas combinado do país na periferia do capitalismo, é necessário para a análise do romance, para além do exame da manutenção das categorias arcaicas, lançar mão do conflito racial posto a jogo naquele momento histórico. No fim, quero propor que categoria de raça seja um pressuposto essencial para a discussão de *São Bernardo*, mediante suas determinações históricas e materiais, pois ela compõe, abaixo da superfície do enredo, o campo de forças necessário para a fundamentação da narrativa<sup>10</sup>.

Considerando a divulgação do livro no *Boletim de Ariel*, importa ressaltar o modo como, a partir da apresentação de um narrador proprietário cujo domínio e vontade senhorial se manifesta em fissura, o conflito de ordem racial vem à tona. A conjunção do trecho parece levar o leitor à conclusão de que a minoração da perspectiva de Paulo Honório deve rearranjar as estruturas narrativas com a racialização dos atores em questão. O recorte, portanto, tem como cerne um gesto discursivo que cristaliza as tensões próprias ao processo de modernização do capital industrial aliado às heranças escravistas. Em outras palavras, o enquadramento desse gesto carrega, na sua paralisação, uma sugestão acerca dos limites do próprio narrador: alienado à sua condição, Paulo Honório deve se confrontar com processos

<sup>10</sup> A interpretação que proponho segue a interpretação de Toni Morrison acerca do imaginário literário dos Estados Unidos, em *Playing in the dark* (1993). Segundo a autora, numa sociedade altamente racializada, ainda que os autores e suas obras não discutam em primeiro plano questões atinentes à raça, os textos literários elaboram na sua estrutura, muitas vezes através do trabalho inconsciente da linguagem, a presença do negro na formação social e histórica da sociedade estadunidense.

que lhe escapam e que, no fim, produzem a sua própria derrocada ou, em outros termos, significam a possibilidade de desagregar a perspectiva senhorial. A desorganização do ponto de vista do narrador de *São Bernardo*, em síntese, não é alheia às tensões raciais próprias ao processo histórico em que o romance está inserido.

O ponto de vista de Paulo Honório recobre-se pela lógica reificante com a qual o personagem empreende as suas relações de mando e a partir da qual chancela a sua visão de mundo. Contudo, o encantamento da forma-mercadoria que vigora no romance, a despeito mesmo do narrador, deixa transparecer o seu andamento voraz, inclusive no auto devoramento do protagonista. O caráter da implementação da mercadoria no âmbito do desenvolvimento industrial se retrai diante das estruturas na qual se fundamenta a modernização do país. O sentido da reificação não se sustenta pela totalidade das relações sociais comandadas pelo fetiche da mercadoria, mas sim pelo limite da consciência atrofiada pelas ferramentas disponíveis para se compreender o estado das coisas na periferia do capitalismo.

Nesse sentido, é preciso atender ao processo de reconhecimento que se completa ao fim do romance. O sentimento de propriedade, do qual se corporifica o narrador segundo Candido (1992), encontra arestas ao chocar-se com a negação de Madalena a partir de seu suicídio, o que se repete, mesmo com o andamento da construção do livro de memórias, a partir das fantasmagorias das presenças intermitentes das corujas. As fissuras em sua subjetividade regridem sobre si mesmo em um processo de devoramento, simbolizando a regressão de sua própria posse e, conseqüentemente, a ruína de um proprietário que, de outro modo, talvez não encontraria a derrota em âmbito econômico. Os limites do domínio de Paulo Honório, então, referem-se à configuração de uma consciência que se mantém em detrimento do outro, ou melhor, se mantém perante a subjugação do outro.

A deformação do narrador de *São Bernardo* tem origem nas contradições advindas da inserção da modernidade do capital e da mercadoria em uma sociedade em que os gestos tradicionais se repetem e se reafirmam como princípios de continuidade da desigualdade, da qual depende, aliás, o processo de modernização. Esses dispositivos modernos destinam-se ao esvaziamento, pois fundamentam-se, na realidade da periferia, sobre a negação da humanidade do outro. O fetiche que acoberta as relações sociais no contexto dos anos 1930, a despeito das promessas de transformação social, diz respeito às atrofias de subjetividades historicamente mal constituídas. Paulo Honório coisifica os outros, não reconhece as suas humanidades. Moderniza a fazenda e a sua produção, mas perde o rumo de sua manutenção. Não consegue garantir a sua continuidade quando a fantasia de proprietário cai por terra.

O segundo romance de Graciliano Ramos, portanto, parece retratar o refluxo de uma perspectiva reificante sobre si mesma, quando o andamento da modernização do capital industrial encontra a sua feição mais grotesca e não pode senão continuar juntando as ruínas do seu progresso. A tentativa de possuir a todo custo perdura mesmo após a morte de Madalena, e está subscrita na construção do livro de memórias. Mas o resultado dessa empresa já é, como sugeri em capítulo anterior, uma reificação em dupla potência. O elemento objetificador da configuração do ponto de vista de *São Bernardo*, que muitas vezes foi interpretado na sua falta de legitimidade, corresponde, como síntese da solução formal da narrativa, à reificação da própria forma do romance na sua tradição dentro do sistema brasileiro. Nesse sentido, o problema refere-se ao torcicolo da constituição do foco narrativo do livro ao deixar que entre em cena um personagem cuja origem, até ali, foi sempre mediada por outras subjetividades. Por isso, o aparecimento de personagens negros numa crise de ciúmes ressentido é tão luminoso para a análise da verossimilhança no caso de *São Bernardo*. A forma-romanesca também é, em si, uma ferramenta para manutenção da subalternidade e para o alijamento dos atores sociais que participam para a formação do país enquanto Estado nacional moderno.

Retornando à cena, os olhos do narrador registram o aceno daqueles “brutos escuros e sujos” para “uma criatura branca”, numa dinâmica que revela o pavor de se ver assemelhado aos trabalhadores de enxada e que não consegue refrear devido ao seu ciúmes. E o nó é que o ofício de cabra do eito foi um dia também a função do fazendeiro Paulo Honório. Os ciúmes, assim, estão irmanados ao pavor de se ver decair ou de se ver negado ao direito de controle do corpo do outro, ora de Madalena, ora dos trabalhadores de enxada. Para compreender o sentido da cena em sua estrutura de fundo é preciso recuperar a mediação histórica da obra, levando em conta o caminho da acumulação do capital, no início do séc. XX, com o seu horizonte sobre a territorialização da mão de obra no país. Além disso, como abordado anteriormente, é preciso ter em mente a construção do projeto de nação que permitiu a manutenção desse processo histórico, mediante a deflagração de um substrato ideológico.

Autores como Darcy Ribeiro (2015), por exemplo, salientaram como o Brasil apenas aniquilou e dizimou corpos que não interessavam à preservação da estrutura de classe, com o objetivo de dar continuidade à reprodução da mão de obra a partir da captação de fora. Com a injeção de capital industrial, era necessário prescrever novas formas de atrair trabalhadores a fim de operar internalização da mão de obra. Deste modo, o projeto de modernização conservadora teve que rearticular os mecanismos de acumulação primitiva, sem, porém, dar descontinuidade aos elementos arcaicos que subjazem à configuração da nação.

Por conseguinte, é preciso depreender quais foram as consequências da saída inconclusa do modelo de produção baseada na exploração do trabalho escravizado para o desenvolvimento subsequente do país, sobretudo no que se refere à formação do seu projeto nacional. Abdias Nascimento, em *O genocídio do negro brasileiro* (2016), demonstra como, a marginalização e a precarização do negro no Brasil foram convertidas num processamento ideológico de mito da democracia racial, que procurava dissimular o programa de aniquilação sistemática dessa parte da população. Isto posto, é preciso considerar que um projeto de nacionalidade sustentado sobre essas bases revela-se, de pronto, em sua fratura. Não há nação integrada se parte de sua parcela mais significativa é mantida em um espaço de especificidade e de subalternidade.

Após a abolição, segundo Lélia Gonzalez (2018), o racismo passou por um processo de reforço e perpetuação, de acordo com os interesses da elite brasileira tendo em vista o objetivo de garantir o barateamento da mão de obra e a consequente segregação da população negra. Para a antropóloga, a eficácia ideológica do racismo, naquele contexto, se dava por meio da manutenção da acumulação primitiva, em que se articulava, num projeto de continuidade, setores qualitativamente diferentes da produção de capital. Como discutido anteriormente, a implementação do capitalismo industrial no Brasil desenvolveu-se sobre um processo desigual e combinado, em que se modernizava a fachada e conservava as heranças liberais de origem na escravidão.

Para Gonzalez, a combinação do elemento “arcaico” se deve à posição geográfica das populações negras, que, na sua maior parte, encontravam-se distribuídas nas regiões onde predominavam as formas pré-capitalistas de produção, ou seja, nas regiões do Brasil subdesenvolvido. Em outros termos, a definição da categoria de arcaico recai, em duplo movimento, sobre aquilo que permanece e é necessário à acumulação e também sobre aquilo que é, de modo global, enxergado como atraso, mal visto pela cultura ocidental importada. Logo, conceito refere-se a um processo de classificação de um objeto (o outro) que deve ser superado, aniquilado, ao mesmo tempo em que a sua manutenção é estrutural e serve à fundamentação do sistema que está sendo implementado. Dessa maneira, a população negra acabou por constituir, em sua grande maioria, a massa marginal crescente que, no âmbito do capitalismo competitivo, configurou o exército industrial de reserva. Em relação à produção de mão de obra, em síntese, o mito da democracia racial procurava assegurar o barateamento da reprodução da força de trabalho, na medida em que continuou produzindo a periferia interna à periferia do capitalismo, constituindo continuamente um estado de exceção intramuros.



Os ciúmes de Paulo Honório, tal como se apresentam no capítulo 29, permitem compreender que, nas linhas de fundo do romance, irrompem os conflitos raciais que se descortinam no início do séc. XX. A partir disso, cabe questionar qual é o sentido do reconhecimento negativo de Paulo Honório em face ao enfrentamento de seus trabalhadores negros? Para ensaiar uma resposta, quero mobilizar a leitura de Clóvis Moura, em *Sociologia do negro brasileiro* (2019). De acordo com o sociólogo, as ciências sociais de seu tempo, ao tratar do problema do negro no Brasil, partiam usualmente de uma perspectiva que o enquadrava apenas como um objeto de estudo e não como um agente social pertencente a um dinamismo histórico. Para Moura, essas ferramentas auxiliavam na manutenção do estado de anomia do negro, pois serviam a um aparato ideológico de dominação. Os instrumentos de análise e de conceituação reforçaram a filosofia da democracia racial, cujo objetivo era mascarar a situação de antagonismo permanente, mantendo as classes oprimidas em seus espaços. Por esse ângulo, é inegável entender que o racismo é componente essencial para a fundamentação do país enquanto nação moderna. E tomando parte na disputa por um projeto de nação, o romance, enquanto forma estética e diante de sua tradição no Brasil, deve reter em sua composição elementos atinentes aos conflitos raciais e às dinâmicas próprias ao racismo no país.

Proponho, enfim, interpretar a elaboração formal de *São Bernardo* na chave da infraestrutura da acumulação primitiva no país que sedimenta, objetivamente, o racismo como elemento necessário à manutenção do sistema. Deste modo, a configuração do romance, sobretudo em relação ao aceno dos trabalhadores da enxada, sinaliza a cristalização de Paulo Honório sobre o significado dialético do estabelecimento do arcaico, isto é, segundo à categoria que define o outro como aquilo que deve ser concomitantemente aniquilado e mantido em vigor. Há aí uma concepção de história que se abre na perspectiva da construção do livro de Paulo Honório e, na sequência, na elaboração do seu luto. Suprimida a dimensão racial — nos âmbitos da narrativa e da crítica — compreende-se como a superação da história não se completa, não se resolve, assim como o luto que não consegue nomear a sua perda. No limite, diz respeito à lacuna que continua produzindo a si mesma, constituindo forçosamente o desenvolvimento de uma história foracluída.

Agora, volto-me à leitura do capítulo 30, destacando do conjunto mais um gesto tensivo. Neste caso, acompanhamos o desenrolar da discussão do casal, Paulo Honório e Madalena, engatilhada a partir do delírio do narrador. Após relatar a crise do diálogo, da impossibilidade de compreensão entre os dois, o narrador declara que, para ele, as palavras da esposa eram venenosas: “E se ella tentava empregar a minha linguagem resumida, matuta, as

expressões mais inoffensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenoso” (RAMOS, 1934, p. 326). Mas isso já não representa uma tentativa encoberta de fazer o leitor aceitar o ponto de vista do narrador. Ele quer antes apontar o fato de que o uso dos termos do outro significa que não era possível que se compreendessem. Por efeito, o relato depõe contra o próprio proprietário, já que é ele quem não domina os recursos linguísticos de Madalena, quem, por outro lado, pode lançar mão daquilo que é objetivamente o modo de falar conhecido do narrador. A língua de Paulo Honório na boca de Madalena já é outra e representa aquilo que escapa, ainda no presente, ao narrador, mesmo que a escrita do livro sustente outra possibilidade de domínio.

A cena se abre ao som de passos noturnos, que conforme o narrador, parecem rondar a propriedade a fim de se encontrar secretamente com Madalena. Inicialmente, Paulo Honório imagina se tratar de seus inimigos, prepara-se para a tocaia, atira e com o barulho assusta a esposa, que estava dormindo. À pergunta da mulher, o marido impõe o seu ciúmes, dizendo se tratar dos amantes. Logo, Madalena cai em desespero, começa a chorar e, na sequência, o próprio Paulo Honório dá início às ponderações desastrosas acerca de suas impressões, por ora achando-se equivocado, sonhando, tendo pesadelos; outras vezes, ouve assobios e os associa aos pios das corujas. Novamente, o trecho pinta-se com o sentido da fantasmagoria do romance, que lhe recobre de trás para frente, desde o episódio da morte de Madalena. No entanto, neste momento, o logro do ciúmes se agudiza e o desenrolar da cena constrói-se sobre o crescimento do mal-estar de ambos os personagens, em algo diabolicamente gozoso. Com o início das lágrimas de Madalena, Paulo Honório toma trave no delírio e questiona, limitadamente, o seu próprio gesto: “Entristecia-me. Grosseiro, monstruosamente grosseiro” (RAMOS, 2003, p. 180). A madrugada avança. Madalena dorme cansada de chorar. Paulo Honório permanece no contínuo desvario, ou tentando descobrir novos emblemas da traição ou tentando achar explicações para o seu desatino. A cena se desenrola até o ponto em que o próprio corpo apresenta a angústia do personagem: “levantava-me, arrastava uma cadeira, sentava. Magdalena ressonava” (RAMOS, 1934, p. 326).

Enquanto a esposa dorme e sem conseguir acompanhá-la, as horas passam. “Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? Uma? Uma e meia? Ou metade de qualquer outra hora”. Paulo Honório inventa um jogo de ganho e lucro que segue o abrir e fechar da mão, “Repettia a leseira, imaginava para cada dedo que se movia um conto de réis de lucro no balanço, e que me rendia uma fortuna imensa, tão grande que me enjoava della e interrompia a contagem” (*Ibidem*). Novamente, a batida do relógio, a imprecisão da passagem do tempo: “Segunda pancada do relógio. Meia hora? Uma? Uma e meia? Só vendo.

Erguia-me, pisava com força. Magdalena continua a dormir”. A angústia do personagem segue o movimento da passagem do ato à negação do ato, de modo supressivo. “Destrancava e trancava a porta do corredor. Tornava a destrancar, tornava a trancar. E examinava o rosto de Magdalena”. Da angústia, Paulo Honório passa ao ressentimento, quer acordar a esposa, voltar à discussão, ao desentendimento. A reflexão, incômoda, vai dando passagem ao desfecho que apontei ao início.

Considerando a publicação no *Boletim*, quero destacar o movimento do conjunto. De início, o recorte deixa falar um narrador cuja intenção é a todo momento devorada por seu próprio fluxo narrativo. Sua história é a contraproposta da negociação que coloca diante de si mesmo. Trata-se, portanto, de um homem que, a despeito de tudo, não consegue nada mais que reproduzir a sua própria falência. Quando o seu ciúmes encontra materialização na pretensa impossibilidade que a esposa branca pudesse ter algum caso com os seus trabalhadores negros, entrevemos uma chave para a análise. A voracidade da implementação da forma-capital recobre tudo, desde o ponto de vista da classe. A dimensão do conflito racial, por sua vez, problematiza e impõe a mediação histórica que dá corpo à inflexão do romance. Precisamente, quais são os elementos arcaicos que subjazem na cristalização da modernização truncada que os críticos ensaiam em relação ao princípio formal de *São Bernardo*? Como tentei elucidar, o arcaico, enquanto categoria que, em primeiro lugar, identifica a condição de trabalho de um sistema de produção unicamente agrário-exportador, em segundo, estabelece um princípio categorizante de enquadramento do outro que deve ser aniquilado.

A sequência do capítulo 30 é interessante, pois, nesse caso, a caracterização do conflito do ciúmes do narrador remonta à angústia, ao veneno do presente, que perfaz a oscilação do personagem, o movimento de passagem do ato à negação da realização. Em outras palavras, no nível da ação, trata-se de um narrador emperrado, cujas intenções se voltam sobre si mesmas, negando-se a todo momento. Seguindo a linha interpretativa de José Pasta Jr. (2011), da dialética do ser e do não ser própria às constantes estruturais de obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Grande Sertão: Veredas*, entre outras, pode-se compreender que aqui também, no romance de Graciliano Ramos, há uma dimensão particular da formação supressiva brasileira. Para o caso de *São Bernardo*, o sentido da paralisia do narrador está naquilo que a história hegemônica forçadamente e, em dupla via, consciente e ideologicamente, quer ignorar. Nisso reside o interesse da publicação dos capítulos no *Boletim de Ariel*. Afinal, a imobilidade de Paulo Honório aparece como consequência do episódio em que o aniquilamento do outro é confrontado com a necessidade de sua permanência, mantida à margem e à exclusão.

Nesse sentido, há uma forte inter-relação entre romance e periódico, na medida em que ambos constroem, na intersecção, um panorama criterioso para a análise das técnicas literárias que um escritor, no seu contexto, pode fazer uso diante das potencialidades históricas a que se confronta. A leitura que empreendi objetivou demonstrar que a fortuna crítica deixa de lado um elemento estrutural do romance. Algo que se apresenta na divulgação dos capítulos pelo *Boletim de Ariel* e, por isso, diz respeito ao horizonte que o mensário dispunha acerca do projeto de nação que pretendia discutir, mesmo considerando as particularidades do capitalismo editorial no Brasil. De qualquer maneira, esse recalçamento da crítica é em si mesmo parte de um processo que tanto o romance *São Bernardo* quanto o periódico *Boletim de Ariel* estão subsumidos.

A investigação do trecho provoca a ideia de que há uma comunidade imaginada, integrada a um projeto de nação, cujos tensionamentos internos são suplantados com a finalidade de construir e manter identidades que se relacionem integralmente aos processos de modernização que germinam no país nos anos 1930. Em outras palavras, a leitura sobreposta do periódico e do livro constrói a ideia de uma nação, cujo pressuposto está assentado no aniquilamento e na manutenção, ambos silenciosos, de sujeitos postos em espaços de sujeição e alijamento.

### **3.2. Verossimilhança, pacto narrativo e luto**

Para voltar à análise detida do substrato lutuoso de *São Bernardo*, procurarei, doravante, fazer um comentário geral sobre o romance, destacando alguns capítulos em que transparecem elementos decorrentes do luto de Paulo Honório. Antes, gostaria de atentar à constituição do foco narrativo que se abre no segundo capítulo, após a moldura de abertura do livro, quando o narrador apresenta o seu projeto de escrita sobre as bases da divisão moderna do trabalho. Quando os planos se mostram inviáveis segundo os moldes propostos e a empresa é abandonada, um novo pio de uma coruja faz Paulo Honório retomar o trabalho de sua composição: “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 indireta” (RAMOS, 2003, p. 11). A retomada do livro, agora, tem outro caráter e se inicia diretamente do inconsciente, como um reflexo da fantasmagoria da coruja, que ecoa ao episódio do suicídio de Madalena. A escrita, assim, apresenta-se como uma ferramenta para responder a essa morte que ainda circula sobre os pensamentos de Paulo Honório.

Junto ao gesto de elaborar o luto por meio da escrita, o protagonista de São Bernardo procura estabelecer o contrato narrativo que serve de filtro à história que objetiva contar. Na sequência, declara que, no fim, há um ganho em se privar da colaboração de seus companheiros, padre Silvestre, João Nogueira e Gondim, pois alguns fatos que não revelaria a ninguém. E justifica o modo como fará no livro que agora produz: “Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão de potoqueiro” (RAMOS, 2003, p. 11). Note-se que antes de comunicar o novo tema de sua obra, a sua própria história de vida, o narrador afirma que irá omitir o seu próprio nome, numa jogada que lhe garante uma suposta honestidade e, também, autenticidade. Do contrário, como sugere, seus leitores o denunciariam de mentiroso. Está concluído o pacto entre narrador e leitor, num movimento que coloca o Paulo Honório escritor acima de qualquer suspeita.

Seguindo, o proprietário começa a sugerir um método para a construção de sua narrativa:

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 venda. (RAMOS, 2003, p. 11-12).

A alusão à falta de ordem é, em si, uma forma de compor o quadro de suas histórias, o que confere alguma maleabilidade na sua estruturação. A falta de método evidente é um método por si. No entanto, é importante ressaltar como a demarcação da imperícia do narrador surge sempre, em alguma medida, relacionada à dimensão do trabalho de seus empregados, como se a sua falta de maestria surgisse desse contato. O parágrafo seguinte abre-se com um dêitico (“aqui”), retratando o ambiente em que se encontra o nosso narrador: está sentado à mesa, fumando, bebendo café, olhando as folhagens das laranjeiras. Mais algumas linhas, após sugerir o fardo da pena que acompanha o seu propósito de escrever, faz uma primeira referência à esposa, nomeando-a: “Ora vejiam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivara isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo” (RAMOS, 2003, p. 12). O comentário apresenta uma personagem que ainda não conhecemos e não temos notícia sobre a sua importância nessa história, mas sugere, de antemão, a distância entre os dois no que se trata do domínio das letras. Agora, este é um espaço que Paulo Honório passa ocupar, sem aptidão para tal.

Depois de anunciar que o seu fito na vida foi apossar-se das terras de S. Bernardo, o narrador procura encontrar alguma condescendência do leitor no desenvolvimento de seu livro:

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 viver.

— Então para que escreve?

— Sei lá!

O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei

— Maria das Dores, outra xícara de café.

Dois capítulos perdidos. Talvez não fosse mau aproveitar os do Gondim, depois de expurgados. (RAMOS, 2003, p. 13).

A ironia da voz narrativa se detém sobre a afirmação de que não deseja assumir a ocupação de escritor, o que reforça toda a sua autoconsciência sobre os limites que possui desde a sua origem humilde. Parece que reconhece que a sua narrativa não está de acordo com o que se pressupõe de alguém com o refinamento de classe suficiente para posicionar-se como autor de romances. Paulo Honório declara, portanto, uma incongruência, um nó que diz respeito à construção dos espaços ocupados pelo sistema literário brasileiro no contexto dos anos 1930. O desenvolvimento do livro de Honório tem ritmo próprio na fatura do romance de *São Bernardo*, que se divide entre a composição do caderno de memórias e a rememoração do passado. Diante disso, a narrativa autobiográfica se revela em si mesma como uma forma de apropriação — apropriação daquilo que escapa ao proprietário. No fim do trecho, é curiosa a presença do filho, que em nenhum momento é nomeado ao longo do romance. Depois de informar sua intenção de escrever e reelaborar o passado, o pequeno é evocado, numa dinâmica tensiva e sob a marca de mais um dêitico (“ali”), já que ao próprio herdeiro não é indicado qualquer modo de transmissão dessa história embotada.

Na outra extremidade do romance, no capítulo 31, o narrador desenha a moldura que enquadra a fantasmagoria da narrativa, abrindo o episódio que retrata os momentos finais de Madalena: “Uma tarde subi à torre da igreja e fui ver Marciano procurar corujas. Algumas se haviam alojado no forro, e à noite era cada pio de rebentar os ouvidos da gente. Eu desejava assistir à extinção daquelas aves amaldiçoadas” (RAMOS, 2003, p. 183). Este é o capítulo que narra a morte da professora e, por consequência, narra o momento derradeiro da perspectiva senhorial de Paulo Honório. A partir daí, os pios das corujas vão povoar a vida do proprietário como uma lembrança maldita de uma relação atrofiada, e vão povoar também, retroativamente, o livro que o fazendeiro irá escrever. Dentro desse contexto, é relevante

colocar em suspenso a afirmação do narrador em relação ao seu desejo de ver aniquilados, por mando seu, aqueles seres que tiravam a sua paz, do mesmo modo que encomendou o assassinato de Mendonça devido ao conflito acerca dos limites das propriedades. Novamente, essa é a abertura que, iniciando-se sobre a vontade de destruição, volta sobre si mesma a partir da morte de Madalena.

Não pretendo me deter muito no capítulo, já que, de modo geral, foi bastante interpretado por leitores muito mais competentes que eu. Quero apenas frisar alguns elementos que dizem respeito ao conflito entre Paulo Honório e Madalena e também ao estrato da deflagração do luto do narrador. Depois de descer da torre da igreja, o fazendeiro encontra mais uma página escrita por Madalena:

Defronte do escritório descobri no chão uma folha de prosa, com certeza trazida pelo vento. Apanhei-a e corri a vista, sem interesse, pela bonita letra redonda de Madalena. Francamente, não entendi. Encontrei diversas palavras desconhecidas, outras conhecidas de vista, e a disposição delas, terrivelmente atrapalhada, muito me dificultava a compreensão. Talvez aquilo fosse bem feito, pois minha mulher sabia gramática por baixo da água e era fecunda em riscos e entrelinhas, mas estavam riscados períodos certos, e em vão tentei justificar as emendas. (RAMOS, 2003, p. 185).

Ao fim do capítulo, saberemos se tratar de uma das folhas que compõem a carta de suicídio de Madalena, deixada como despedida para o seu marido. Paulo Honório é incapaz de entender o conteúdo, que aliás o leitor nunca tem acesso. Para o proprietário, os recursos linguísticos da esposa fogem à sua compreensão. Inicialmente, a ordem das palavras aparecem a ele como que atrapalhadas e, aquilo que ele julga próprio a uma organização correta, Madalena teria riscado do texto. Inutilmente, o proprietário procura atender aos sentidos das correções, mas não depreende os seus significados. Diante da carta, percebe a sua nulidade. O restante do escrito enfatiza a sua falta de compreensão:

Sobre a banca de Madalena estava o envelope de que ela me havia falado. Abri-o. Era uma carta extensa em que se despedia de mim. Li-a, saltando pedaços e naturalmente compreendendo pela metade, porque topava a cada passo aqueles palavrões que a minha ignorância evita. Faltava uma página: exatamente a que eu trazia na carteira, entre faturas de cimento e orações contra maleita que a Rosa anos atrás me havia oferecido. (RAMOS, 2003, p. 195).

Com a exceção do teor da despedida, não temos acesso à matéria da carta. Não sabemos o que diz Madalena a Paulo Honório. Tudo o que resta é a ignorância do fazendeiro em face à instrução da professora de acordo com o seu ofício, uma das poucas saídas para as mulheres pobres no início do séc. XX. O limite que se coloca entre a interlocução de ambos reproduz outros conflitos, dinamizados sobre as posições que ambos personagens assumem. Nessa oposição, traduzem-se antagonismos de classe, de relações de gênero, de relação entre

a cidade e o campo e, para o que mais diretamente importa para esta dissertação, e do nexo do intelectual sobre a sua matéria.

Além da insuficiência de Paulo Honório em atender à linguagem de sua esposa, o último diálogo entre ambos, por motivo dos ciúmes que o acoberta, são preenchidos de figuras que, assim como as corujas, voltam a se repetir ao longo do romance. Na escuridão da sacristia, Paulo Honório acende uma vela, encostando-se sobre uma mesa “carregada de santos” (*Ibid.*, p. 186). O vento frio da serra entra pela janela. A porta geme e, “de quando em quando dava no batente pancadas coléricas, depois continua a gemer” (*Ibid.*, p. 187). Ao cair no sono, ainda dentro da igreja, Paulo Honório sonha com “rios cheios e atoleiros” (p. 193). Quando acorda, a vela havia se apagado, o luar entra pela janela. A porta continua a ranger, o vento que vem do nordeste sopra as folhas secas (*Ibid.*, p. 193). E o narrador, julgando ter dormido horas, repara no relógio parado. Essas imagens que inventariei, como comentei acima, se repetirão por todo o romance, sempre como um resquício que emerge com o suicídio de Madalena. A referência ao relógio, nesse sentido, não pode ser fortuita, pois marca o encerramento de uma temporalidade, que a partir dali vai se duplicar e não conseguirá, mesmo com o cerrar das páginas finais, encontrar solução.

Mais adiante, no capítulo 34, o narrador apresenta algumas ocorrências advindas dos conflitos políticos da Revolução de 1930. O quadro geral da vida social brasileira se coaduna com as derrotas no âmbito pessoal, mediado no episódio pelas visitas que recebia de João Nogueira e Azevedo Gondim, esse exasperado com a perda da subvenção d’O Cruzeiro. Entre esses acontecimentos, como, por exemplo, Padilha cooptar “dez ou dozes caboclos bestas” (*Ibid.*, p. 205) para integrar ao exército revolucionário, a situação de Paulo Honório e de sua propriedade se abre a partir dos fuxicos que se espalham na cidade. Segundo o que se diz, e conforme nos relata o narrador, S. Bernardo reunia apenas reacionários, contrários aos avanços da revolução em ordem. Mas, seguindo-se à morte da esposa, Paulo Honório nos declara entediado, enfadado com tudo o que se desenrola diante desse contexto tenso. A conjuntura não o atinge. E, novamente, repetem-se mais algumas figuras que se desencadeiam com a perda de Madalena:

Casimiro Lopes, afastado, escutava-os com assombro.  
Eu olhava a torre da igreja. E o meu pensamento estirava-se pela paisagem, encolhia-se, descia as escadas, ia ao jardim, ao pomar, entrava na sacristia. (...) O oratório, sobre a mesa, estava cheio de santos; na parede penduravam-se litografias; a porta dava pancadas no batente; apagava-se a vela, eu acendia outra e ficava com o fósforo entre os dedos até queimar-me. As casas dos moradores eram úmidas e frias. A família de mestre Caetano vivia num aperto que fazia dó. E o pobre do Marciano tão esbodegado, tão escavacado, tão por baixo! (RAMOS, 2003, p. 208).



No trecho, o olhar do proprietário se desloca e, encolhendo, se adequa aos espaços confinados pelos quais transita o seu pensamento, numa cisão entre o corpo e a mente agastada pelas conversas dos amigos. Ao desenhar os elementos que recuperam os acontecimentos da discussão com Madalena na sacristia, Paulo Honório duplica-se no gesto de se imaginar acendendo as velas que continuam a se apagar. Com o incômodo da queimadura dos fósforos, a visão do proprietário volta-se sobre as condições materiais de vida de seus trabalhadores, numa infiltração que parece corresponder às preocupações humanitárias da esposa. No entanto, é preciso destacar que esse reconhecimento, aqui, é superficial, já que se traduz por adjetivos pouco elucidativos do real estado das coisas: “vivia num aperto que fazia dó”, “o pobre do Marciano tão esbodegado, tão escavado, tão por baixo!”. O uso do ponto de exclamação, aliás, reforça a noção de que o assombro é algo mecânico, como se a preocupação em relação aos seus “dependentes” surgisse, agora, como que imbuído do efeito da perspectiva de Madalena sobre a sua cosmovisão de proprietário. Dentro desse contexto, a memória dela irrompe, mas a antítese oferecida pela professora não consegue encontrar uma transformação. Alheio aos amigos, Paulo Honório também se isola do mundo fora de sua propriedade: “Agora a vela estava apagada. Era tarde. A porta gemia. O luar entrava pela janela. O nordeste espalhava folhas secas no chão. E eu já não ouvia os berros do Gondim” (*Ibid.*, p. 209).

O último capítulo inicia-se com um sumário acerca do projeto da escrita do livro, contextualizando o empreendimento numa ancoragem temporal, também de acordo com o isolamento do personagem:

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. A ideia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gado zebu, ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me. (RAMOS, 2003, p. 215).

Após enviar Marciano dar conta das corujas no forro da igreja, o narrador afirma novamente que a ideia de construir o livro volta-lhe de repente. Sem saber como começar a tarefa, diz ter redigido, não sem vacilar um instante, um capítulo.

Alega que, passado os quatro meses, mantém-se descascando os fatos, “aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto” (*Ibid.*, p. 216). Posicionando-se através do dêitico, comenta sobre a variação da sua escrita. Por vezes, entra a noite escrevendo, enquanto em

outras não se ajeita com a nova ocupação. Mais dois advérbios que localizam a narrativa: Paulo Honório confessa que “anteontem” e “ontem” foram dias perdidos, o resultado lhe conferiu grande desgosto. “Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto” (p. 216).

Queixa-se da idade, reclama da velhice, dos cinquenta anos perdidos, gastos sem objetivos, e em maltratar a si e aos outros. Passados sob “sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos — e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa” (*Ibid.*, p. 217). Fazendo o balanço do investimento da sua trajetória atrás da acumulação de capital, sobra a ele, após os descaminhos da sua vida, a certeza de que sua obra não sustenta a sua fantasia de proprietário. Mesmo assim, sugere que, passada a crise, poderia reconstruir a propriedade, e voltar a ser o que era. Concebe um quadro dessa retomada: “A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de bacalhau; caminhões rodam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro; a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor” (*Ibid.*, p. 217). Nesse trecho, impregna-se a noção de trabalho de Paulo Honório. A única referência aos indivíduos envolvidos na produção está no sujeito “a gente do eito”, que conjuga um verbo que tem sentido de sofrimento. Nas demais orações, os trabalhadores desaparecem, e são os caminhões que rodam e conduzem mercadorias. Para o fazendeiro, os sujeitos do trabalho constituem-se através da sua função.

Contudo, Paulo Honório põe em dúvida a finalidade do resgate da propriedade, pois, conforme coloca ao leitor, haveria muito choro e muita praga. As criancinhas continuariam morando em casebres úmidos e frios e inchariam devido às verminoses. A suposta empatia do narrador se conclui em mais uma lembrança da falta de Madalena, que não estaria presente para garantir remédio e leite, um mínimo de bem-estar para os filhos dos trabalhadores da fazenda. Sem isso, para ele, os homens e as mulheres seriam animais tristes. Conclui:

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. (RAMOS, 2003, p. 217).

A visão de Paulo Honório sobre os seus dependentes, diante de sua perspectiva, se contamina com a tentativa de Madalena em assegurar um mínimo de condições dignas para aqueles que o serviam. Mas o ponto de vista do proprietário entra em curto circuito, mesmo

com alguma feição de humanização, pois não consegue se desfazer da sua forma de subjugar o outro.

Deste ponto em diante, começa a balizar uma autoavaliação. Diz julgar ter se desnortado numa errada. Mas essa desorientação surge devido a ter alcançado uma posição acima de sua classe de origem: “como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa” (*Ibid.*, p. 218). A lógica de sua condição atual determina uma espécie de chancela em assumir a voz para escrever e contar a sua história. No entanto, Paulo Honório não domina os recursos, não tem o refinamento de classe que se espera de um narrador dentro do sistema romanesco brasileiro.

Na sequência, idealiza a vida de trabalhador, numa ironia esquisita e de mau gosto, sugerindo uma possibilidade de felicidade se houvesse continuado a viver com a Velha Margarida, areando o tacho. Mas é impossível sustentar esse devaneio, investindo sobre o presente do indicativo, ao olhar-se no espelho e enxergar a dureza que o descontenta. Paulo Honório, então, procura idealizar outra possibilidade, a de viver no passado monárquico, assim como o Seu Ribeiro. O curioso desse trecho é que o narrador faz uso do presente histórico, “Tenho, como todo mundo, uma candeia de azeite, que não serve para nada, porque à noite a gente dorme. Podem rebentar centenas de revoluções. Não receberei notícia delas. Provavelmente sou um sujeito feliz” (*Ibid.*, p. 219).

Mais uma vez, a utopia passadista do fazendeiro não suporta a realidade: “com um estremecimento, largo essa felicidade que não é minha e encontro-me aqui em S. Bernardo, escrevendo” (p. 219). O encontro consigo mesmo, através de mais um dêitico, parece referir-se às fraturas que a sua própria ilusão carrega dentro da vida cotidiana, igualmente sufocante. Mas também há uma última realização, afinal Paulo Honório encontra-se escrevendo, num lance novo de soberania.

A lembrança de Madalena se impõe com insistência. O fazendeiro cogita uma possibilidade de recomeço, mas reconhece que nada haveria de acontecer diferente. E o motivo é que, no fim, Paulo Honório não consegue se modificar, mesmo que isso o aflija. Mais uma vez, com a memória de Madalena, pensa na condição indigna que levam a vida os trabalhadores da fazenda. Mas “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” (*Ibid.*, p. 220). Com o uso da primeira pessoa do plural, declara estar separado de alguém que inicialmente esteve junto, mas que por desgraça da profissão foi distanciado.

O conflito entre Paulo Honório e Madalena reaparece: “Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo” (*Ibid.*, p. 221). A diferença se deve às perspectivas com as quais ambos enfrentavam as condições de trabalho dos empregados da fazenda. A professora sugeria reformas, queria propor instrumentos mais modernos<sup>11</sup>. Paulo Honório, responsabilizando a profissão, mantinha a estrutura de trabalho sob os ditames das formas mais atrasadas, dinamizadas pelo mando local e arbitrário. Após o embate, e no momento presente, novamente ao olhar-se no espelho, reconhece um lobisomem, deformado, enxerga-se feio, sobre o suposto olhar de Madalena.

Delirando, sonha com atoleiros, rios cheios, enxerga mais uma vez o luar entrar pela janela fechada e sente o nordeste espalhar as folhas secas no chão. A solidão o atormenta e cogita o aparecimento de alguém, com o receio de que todos estão dormindo, inclusive Marciano e Casimiro Lopes. Uma última marcação do filho: “Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria” (*Ibid.*, p. 221). O pequeno, que não é nomeado e não tem a afeição do pai, não parece ser um sujeito para quem essa história vai ser compartilhada. Essa ausência é também uma ausência de transmissão, ou uma incapacidade de passar adiante o que se aprendeu com a narrativa, já que nenhum aprendizado efetivamente se completa. E, assim, segue-se o derradeiro encerramento deste livro e romance: Paulo Honório mantém-se em silêncio, sozinho, descansando no escuro. Não há solução. O narrador declara-se estagnado, numa sugestão de contínua agonia.

O exame dos capítulos acima objetivou demarcar algumas incidências de elementos que servissem de paradigma para o problema desta dissertação. De início, importa enfatizar o contrato narrativo a partir do qual Paulo Honório fundamenta a sua perspectiva, demonstrando, ou até mesmo escondendo-se sobre a pretensa honestidade do pseudônimo. Junto a isso, somam-se as noções de que, sem a ciência necessária para compor um livro nos moldes esperados pelos “companheiros” de classe, essa narrativa já se inicia em uma dimensão contraditória, o que se acoberta pela feição lutuosa do romance. Paulo Honório indicia a sua perda a partir das extenuantes repetições que povoam a obra como um todo, sobretudo no que concerne à própria motivação para escrever a autobiografia. Porém, não consegue compreender o que passa consigo mesmo e também não atende a nenhuma

---

<sup>11</sup> A modernidade de Madalena é diversa da noção de modernidade de Paulo Honório. Em primeiro lugar, dentro de um casamento de estrutura patriarcal, a personagem objetiva trabalhar fora dos enquadramentos do trabalho reprodutivo. Em segundo lugar, parece assegurar, dentro do contexto da fazenda de S. Bernardo, a invenção de direitos mínimos para os trabalhadores, tratando-os, diferente de seu marido, não como coisas, mas sim como sujeitos de direitos.

possibilidade de mudança. O luto, como já sugeri e enfatizei anteriormente, não se completa em nenhum momento e encontra uma cristação na medida em que a forma buscada por Paulo Honório foge aos seus domínios. Ainda assim, a escrita do livro é uma última tentativa para dominar o outro, na arena e nas ferramentas que pertenciam à Madalena, no seu ofício de intelectual. *São Bernardo* põe à prova o substrato da política da forma ao contar incongruamente com um narrador que não domina os dispositivos literários necessários para a empresa. Mas o foco narrativo não deixa mascarar o fundamento histórico do proprietário, que se constitui em negativo. O romance, portanto, retrata a objetividade de uma consciência reificada, na qual se assenta a própria dinâmica da tradição do romance brasileiro. Trata-se, como venho sugerindo, de uma reificação em segunda potência, demonstrando, ao deixar-se denunciar o fazendeiro, as linhas de fundo da barbárie que constituem a fatura do romance no Brasil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de investigar o problema da categoria de verossimilhança em *São Bernardo*, procurei, no desenvolvimento desta dissertação, articular a análise de dois objetos. Na leitura do romance, com a lente voltada para o recorte dos capítulos publicados no *Boletim de Ariel*, tencionei dar destaque à tematização de elementos recalcados que ficam postos em contradição com o pacto narrativo de Paulo Honório e, por consequência, com o substrato lutuoso da obra. Porém, a elaboração das chaves de interpretação dependeu, igualmente como parte do meu escopo, do debate com a fortuna crítica do romance. Com isso, quero enfatizar que a retomada dos comentaristas de *São Bernardo* também fez parte do meu objeto de estudo. Repetindo-me: não se trata de uma resenha, mas sim da intenção de, a partir do diálogo com a fortuna crítica, desenhar um problema da forma, debatendo o modo como ele foi elaborado por diferentes autores, em diferentes contextos, com bases teóricas diversas. A hipótese que orientou a empreitada reside na ideia de que, com as tensões colocadas em evidência nos jogos estéticos de *São Bernardo*, existem gestos críticos reificados, postos em suspensão pela própria fatura do livro.

Mesmo com o fechar das cortinas, gostaria de pedir licença para citar ainda mais uma cena. Trata-se do episódio da visita de Paulo Honório à casa dos Mendonça:

No dia seguinte visitei Mendonça, que me recebeu inquieto. Conversamos sobre tudo, especialmente sobre votos. Dirigi amabilidades às filhas dele, duas solteironas, e lamentei a morte da mulher, excelente pessoa, caridosa, amiga de servir, sim senhor. Mendonça, espantado, perguntou onde eu tinha visto d. Alexandrina.  
— Faz tempo. Fui morador do velho Salustiano. Arrastei a enxada, no oito.  
As moças acanharam-se, mas o pai achou que eu procedia com honestidade revelando francamente a minha origem. Depois queixou-se dos vizinhos (nenhum se dava com ele). (RAMOS, 2003, p. 36).

De início, Paulo Honório parece seguir um protocolo de boa convivência, elogiando as filhas do oponente e lamentando a morte da esposa de Mendonça. Mas a lembrança de sua origem parece fazer ruído com essas cortesias, pois faz acanhar as moças e dá ferramentas para que o pai possa tentar envergonhá-lo na sequência. Em seguida, o narrador passa a observar o outro fazendeiro, construindo um relato sobre a ambiência da cena e o conflito entre os dois:

Enquanto ele tesouraria o próximo, observei-o. Pouco a pouco ia perdendo os sinais de inquietação que a minha presença lhe tinha trazido. Parecia à vontade catando os defeitos dos vizinhos e esquecido do resto do mundo, mas não sei se aquilo era tapeação. Eu me insinuava, discutindo eleições. É possível, porém, que não conseguisse enganá-lo convenientemente e que ele fizesse comigo o jogo que eu fazia com ele. Sendo assim, acho que representou bem, pois cheguei a capacitar-me de que ele não desconfiava de mim. Ou então, quem representou bem fui eu, se o

convenci de que tinha ido ali politicar. Se ele pensou isso, era doido. Provavelmente não pensou. Talvez tenha pensado depois de iludir-se e julgar que estava sendo sincero. Foi o que me sucedeu. Repetindo as mesmas palavras, os mesmos gestos, e ouvindo as mesmas histórias, acabei gostando do proprietário de Bom-Sucesso. (RAMOS, 2003, p. 36-37).

A contenda que se coloca entre os dois proprietários é silenciosa. Por baixo da superfície da conversa amena, o fazendeiro de S. Bernardo procura manipular Mendonça, mas a evocação de sua origem permanece ali como uma sombra, o que o próprio narrador sugere ser estratégica. Contudo, Paulo Honório avança sobre o episódio questionando a efetividade do diálogo, põe em dúvida o seu sucesso, indaga o sentido dos gestos. Dirigindo-se ao fim, ao continuar a observação do adversário, demonstrar o avanço da sua propriedade e fingir as aparências quanto às ameaças que o cercam com as possíveis investidas de Mendonça, o narrador afirma: “Cada um de nós mentiu estupidamente. Empurrei de novo na palestra a minha vida de trabalhador. Resultado medíocre: as moças cochilaram e Mendonça estirou o beijo” (RAMOS, 2003, p. 37). O passado de trabalhador alugado é a moldura da cena. Com a revelação, Paulo Honório denuncia o seu desconhecimento do trato entre as pessoas de sua classe, identifica-se a partir dessa origem e, apesar de tentar assegurar sua posição pela disputa territorial, demonstra a incerteza sobre a sua iniciativa.

A cena em questão volta a expor o conflito entre a trajetória social de Paulo Honório e o refinamento de classe necessário para assumir a posição de narrador. No limite, como tentei provar, as contradições do romance se apresentam a contrapelo, em negativo, denunciando a política da forma em seu índice de perversão. Enquanto narrador e ao firmar o contrato narrativo, o fazendeiro torna manifesto o descompasso de sua posição, mostrando também ele um sujeito “excluído” da tradição do romance brasileiro — ao menos, no que se refere à posição de mediação, de acordo com a função da figura do narrador. Apesar disso, ou utilizando-se desse impasse para mascarar o fundamento histórico do seu estrato, Paulo Honório procura submeter a memória da esposa morta ao seu jugo. Mas os “desmandos” da literatura sobrevivem ao aparecimento de Paulo Honório na cena do romance realista, o que se deflagra, como opção estética, num jogo de espelhos incongruentes entre si. Com essa imagem, quero propor que, em *São Bernardo*, a feição grotesca das narrativas brasileiras em prosa voltam-se sobre si mesmas, nos fazendo as reconhecer como instrumentos de perpetuação das desigualdades sociais.

As conclusões que agora apresento dependem, sobretudo, da formulação teórica para entender a imbricação entre romance e projeto de nação, pensando, no caso brasileiro, nas contradições nacionais estruturantes da formação do estado moderno. Isto posto, no âmbito da

análise, é importante enfatizar a publicação do *Boletim de Ariel*, com o enfoque dado às cenas em que se cristalizam as tensões raciais do início do séc. XX. Se, como sugerem as leituras mobilizadas, a formação do estado nacional precisou da reprodução ideológica do racismo, não é possível negar a noção de que as configurações estéticas dos romances publicados neste contexto, como produtos da superestrutura, sejam também mediadas pelos conflitos raciais e pelos processos de racialização da época. Na construção do trabalho, tentei demonstrar que esse elemento se constitui na tradição romanesca do Brasil a partir da divisão entre os indivíduos determinados como objetos a serem representados e a minoria colocada como sujeito da representação. Nesse sentido, pode-se entender que a investigação do periódico se demonstra profícua, pois permite encontrar brechas para a interpretação de romances da década de 1930 que ainda não foram devidamente aproveitadas. Além disso, dá a notícia da discussão sobre projeto de nação empreendida pelo mensário.

De qualquer modo, para os interesses desta dissertação, importa salientar a forma como *São Bernardo* dá luz aos problemas aqui abordados. Seguindo a proposição de Luís Bueno (2015), o Romance de 30 inaugurou o espaço da representação do “outro”, sobretudo no que se refere à presença de personagens pobres no centro da cena. Em diálogo com essa tendência, Paulo Honório, com a sua origem de trabalhador alugado, é deslocado da posição de objeto a de sujeito. No entanto, a constituição de sua consciência enquanto sujeito não se determina pela relação com o outro, mas sim pela sua subordinação. A passagem, portanto, não se completa pela suplantação daquele ou daquilo que outrora havia mantido o personagem na sua posição de subalternidade. Pelo contrário, Paulo Honório só se apresenta como sujeito, numa dialética fraturada, com as ferramentas que não pode dominar. O engodo dessa possibilidade de emancipação se revela na relação com Madalena. No fim, não há processo emancipatório através da cooptação dos instrumentos de alijamento do outro. Logo, o luto do fazendeiro não pode se resolver, pois se trata do desenvolvimento, da elaboração de uma perda que se completa no âmbito da consciência. Uma consciência histórica, pelos motivos apresentados, reificada.



## REFERÊNCIAS

### FONTES PRIMÁRIAS

*Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro: Editora Ariel, 1934.

*Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário de Notícias, 1934.

### BIBLIOGRAFIAS CONSULTADAS

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida lesada. Trad. Gabriel Cohn. - Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. A pré-revolução de 30. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 18, p. 17-21, set. 1987. Disponível em: <<https://novosestudios.com.br/produto/edicao-18/#58dac2d99c57f>>. Acesso em: 27 de Jul., 2023.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. - São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. - [Ed. especial]. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Ed. e trad. João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BERGAMINI, Atilio. *O narrador iludido*: uma leitura das Memórias póstumas de Brás Cubas. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2015.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*. - 2. ed. - São Paulo, Ática, 1989, p. 180-198.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 30, p. 111-129, 1991. Disponível em: <<https://novosestudos.com.br/produto/edicao-30/>>. Acesso em: 27 de Jul., 2023.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. - 13ª. ed. - Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. - Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. Em: *Brigada Ligeira e outros escritos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. - São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. - 4.ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2011.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Curitiba: Kottler Editorial; São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

FERNANDES, Marcos Rogério Cordeiro. Sobre o método crítico de Antonio Candido em Formação da Literatura Brasileira. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 26, n. 36, p. 225-242, 2006. Disponível em: <<https://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6625>>. Acesso em: 27 de Jul., 2023.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. Em: *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Coletânea organizada e editada pela UCPA, 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. - 27ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HONNETH, Axel. *Reificação: um estudo de teoria do reconhecimento*. Trad. por Rúrion Medo. - São Paulo: Editora Unesp, 2018.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. - São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. *O mundo à revelia*. Posfácio à 71ª edição de S. Bernardo. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2001.

LUCA, Tania Regina. Periódicos lançados por editoras: o caso do Boletim de Ariel (1931-1939). Em *História* (São Paulo), v. 36, e. 32, nov. 2017. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/his/a/GSmRcqJf9YvBZNQmSFMSSZR/?lang=pt>>. Acesso em: 27 de Jul., 2023.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. - São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudo sobre a dialética marxista*. - 3ª ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MARISA, Lajolo e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. - ed. rev. - São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MORAES, Dênis de. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. - [1. ed, rev. e ampl.] - São Paulo: Boitempo, 2012.

MORRISON, Toni. *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination*. 1. ed. Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. - 2. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2019.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. - Curitiba: Ed. UFPR, 2003.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. - 3. ed. - São Paulo: Perspectivas, 2016.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. - 1. ed., 4. reimp. - São Paulo: Boitempo, 2013.

OTSUKA, Edu Teruki. Conflito e interrupção: sobre um artifício narrativo em *O cortiço*. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 21, p. 177-186, 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11024>> . Acesso em: 27 de Jul., 2023.

PACHECO, Ana Paula. A subjetividade do lobisomem (São Bernardo). *Literatura e Sociedade*, v. 15, n. 13, p. 66-83, jun. 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p66-83>>. Acesso em: 27 de Jul., 2023.

PACHECO, Ana Paula. O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 60, p. 34-55, abr. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i60p34-54>>. Acesso em: 27 de Jul., 2023.

PASTA JR., J. A. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. 2011. Tese (livre-docência em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. - Ed. Revista. - Rio de Janeiro: Record, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito da realidade e a política da ficção. *Novos Estudos: CEBRAP*, n. 86, março 2010, p. 75-90. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/nec/a/4twWJzZKqthNjSyHxVnwtTP/?lang=pt>>. Acesso em: 27 de Jul., 2023.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. - 3 ed. - São Paulo: Global, 2015.

SANSEVERINO, Antônio Marcos V. Entre o narrador e matéria narrada: notas de leitura de O cortiço. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 91-118, 2019. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/102609>>. Acesso em: 27 de Jul., 2023.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. - 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. Em: *Duas Meninas*. - São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 07-42.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. - São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.