



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**Instituto de Estudos da Linguagem**

**HEURISGLEIDES SOUSA TEIXEIRA**

Andaimos expostos: a filosofia da composição de Graciliano Ramos  
*em São Bernardo*

Exposed scaffolds: Graciliano Ramos' composition philosophy in *São*  
*Bernardo*

CAMPINAS  
2023

**HEURISGLEIDES SOUSA TEIXEIRA**

Andaimos expostos: a filosofia da composição na metanarrativa de  
Graciliano Ramos em *São Bernardo*

Tese de doutorado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas  
como parte dos requisitos exigidos para  
obtenção do título de doutora em  
Teoria e História Literária  
na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo César Barbosa de Melo

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL  
DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA  
HEURISGLEIDES SOUSA TEIXEIRA, E ORIENTADA  
PELO PROF. DR. ALFREDO CÉSAR BARBOSA DE MELO

CAMPINAS  
2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

T235a Teixeira, Heurisgleides Sousa, 1975-  
Andaimes expostos : a filosofia da composição de Graciliano Ramos em  
*São Bernardo* / Heurisgleides Sousa Teixeira. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Alfredo César Barbosa de Melo.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Metanarrativa. 2. Alteridade. 3. Realismo. 4. Ramos, Graciliano,  
1892-1953. *São Bernardo* - Crítica e interpretação. I. Melo, Alfredo César  
Barbosa, 1979-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos  
da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

**Titulo em outro idioma:** Exposed scaffolds : Graciliano Ramos' composition philosophy in  
*São Bernardo*

**Palavras-chave em inglês:**

Metanarrative

Alterity

Realism

Ramos, Graciliano, 1892-1953. *São Bernardo* - Crítica e interpretação

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Alfredo César Barbosa de Melo [Orientador]

Marília Librandi Rocha

Luis Gonçalves Bueno de Camargo

João Paulo Lima e Silva Filho

Daniela Birman

**Data de defesa:** 27-11-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(s) aluno(s)**

- ORCID do autor: 0009-0007-1447-2395

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/6123732674408316>



## **Folha de aprovação**

BANCA EXAMINADORA:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo (presidente)

Marilia Librandi Rocha

Luís Gonçalves Bueno de Camargo

João Paulo Lima e Silva Filho

Daniela Birman

IEL/UNICAMP  
2023

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Para você, Hélio, meu amor, razão pela qual este trabalho chegou ao fim.

Para os meninos Marilu e Tiago, porque esta é mais uma  
história que tenho para lhes contar.

## Agradecimentos

*Eu não ando só, só ando em boa companhia*

Passados tantos anos entre a melhor a mais terrível fase da minha vida, quero agradecer imensamente à minha rede de amigos, sempre mais bonita, colorida e ampliada em cada lugar por onde eu vou.

Aos amigos que fiz no doutorado, que provaram uma vez mais e sempre a tese de que a amizade é o mais nobre dos sentimentos: Bruna, Bruno, Cássio, Eduardo, Franklin, Luciana, Lua, Marcos, Nina, Paula, obrigada pela amizade e por terem sido a melhor, mais divertida e qualificada companhia com quem andei nos primeiros anos de doutorado. Igualmente agradeço às minhas amigas-vizinhas em Campinas, Priscila e Helô, pela cumplicidade do afeto.

Agradeço aos amigos que me inspiraram a fazer o doutorado - Enio, Américo, Thiago - e que sempre estiveram por perto de algum modo, ouvindo, cuidando, comemorando e me ajudando a viver e a sobreviver.

Agradeço à Uneb, em especial aos meus colegas do *campus* de Barreiras e, posteriormente, de Brumado, pela liberação para realizar o doutorado e por todo o acolhimento e compreensão que obtive desde sempre.

Agradeço a todos os que tentaram de alguma forma me ajudar, me animar quando eu sucumbi, especialmente às amigas Luciana, Deyse, Nina, Gal, Lore, Lua, Brunela e aos amigos Jampa, Rodrigo, Franklin e Halysson.

Agradeço à minha família de sangue, em especial a Gley, que primeiro apostou em mim e nunca desistiu de crer, e ao meu pai (*in memoriam*), que vive em minhas melhores lembranças suas histórias brincantes.

Agradeço a todos os que puderam me ouvir quando eu mesma não entendia mais o sentido de minhas palavras, especialmente Ênio, Débora, Thiago.

Agradeço a todos que puderam compreender o meu sofrimento ou que, mesmo não compreendendo, ainda assim, me ampararam e me ajudaram a sobreviver a tudo isso.

Agradeço a Thiago França, que me ajudou a encontrar a primeira ponta do fio a partir do qual eu começaria a construir um caminho para sair do labirinto no qual eu me enredei. Agradeço a Marília Librandi, minha maior referência intelectual e humana, que me ajudou a encontrar a saída.

Agradeço especialmente a você, Hélio, que sempre esteve comigo, que segurou minha mão do começo ao fim e não me deixou desistir.

Agradeço a Tiago e Marilu, que iluminam minhas mini certezas.

Ao me apresentar um menino num skate que ele tinha acabado de desenhar, perguntei a Louis:

\_ Que legal! É você?

Do alto da sabedoria intuitiva de seus 4 ou 5 anos, ele me disse:

\_ Sou eu... mas não sou eu, e voltou a correr.

Em qual enunciado há uma face e não uma máscara?  
Autorar é buscar uma posição autoral, é vestir uma máscara de uma determinada voz social (Bakhtin).

O mundo exterior não nos surge diretamente, e, observando-o, o que em última análise fazemos é examinar-nos (Graciliano Ramos).

## Resumo

Esta pesquisa se organiza em torno da análise da metanarrativa no romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, com a qual defende a hipótese de que o autor expõe por dentro do romance a sua própria filosofia da composição – seu pensamento sobre a escrita ficcional, da sua estrutura à sua função. Essa exposição é simultaneamente defesa e exemplo da literatura que ele considerava em construção naquele período, após a ‘destruição’ do passadismo realizada pelo movimento modernista. A figura metafórica dos andaimes da construção se presta a sustentar essa imagem de uma literatura brasileira não concluída, mas sendo ainda pensada naquela década de 1930. O jogo metanarrativo iniciado desde a primeira linha do romance provoca o debate, baseado nas teorias de Bakhtin (2011), de Barthes (1989) e do próprio Graciliano, acerca da noção de autor e de sua função. Como “observador da realidade”, o autor, segundo o romancista, deve atentar-se para as personagens da vida cotidiana, procurando compreender seu mundo, a partir da cultura, da lógica de pensamento e da linguagem delas mesmas, num radical exercício de alteridade. A pesquisa segue esse percurso argumentativo, procurando mostrar o funcionamento do texto enquanto discurso de Graciliano Ramos (autor-criador) e de Paulo Honório (personagem-autor), tendo por base a teoria do dialogismo de Bakhtin. Para tanto, busca compreender como Graciliano constrói a narrativa a partir da observação do mundo da personagem e da visão dela/personagem a respeito de seu próprio mundo. A filosofia da composição de Graciliano consiste, assim, num exercício radical de alteridade – de conhecimento do outro não como objeto, mas como outro de si mesmo. Só assim, para ele, seria possível construir uma imagem realista da cultura brasileira.

Palavras-chave: metanarrativa; alteridade; realismo; Graciliano Ramos; São Bernardo.

## **Abstract**

This research focuses on the analysis of metanarrative in the novel *São Bernardo* by Graciliano Ramos, its hypothesis is that the author exposes within the novel his own composition philosophy - his thoughts on fictional writing, from its structure to its function. This exposition is simultaneously a defense and also an example of the literature that he believed was being constructed during that period, after the "destruction" of the past accomplished by the modernist movement. The metaphorical figure of construction scaffolding serves to support the image of an unfinished Brazilian literature that was still being contemplated in the 1930s. The metanarrative game initiated from the first line of the novel sparks debate, based on the theories of Bakhtin (2011), Barthes (1989), and Graciliano himself, about the notion of authorship and its function. As an "observer of reality," according to the novelist, the author must pay attention to the characters of everyday life, seeking to understand their world from their own culture, logic of thought, and language, in a radical exercise of alterity. The research follows this argumentative path, seeking to demonstrate the functioning of the text as a discourse of Graciliano Ramos (author-creator) and Paulo Honório (character-author), based on Bakhtin's theory of dialogism. To do so, it seeks to understand how Graciliano constructs the narrative based on the observation of the character's world and the character's own view of their world. Graciliano's philosophy of composition therefore consists of a radical exercise of alterity - of understanding the other not as an object, but as another self. Only this way, in his opinion, it would be possible to construct a realistic image of Brazilian culture.

Keywords: metanarrative; alterity; realism; Graciliano Ramos; *São Bernardo*.

## Sumário

<b><u>INTRODUÇÃO: A metanarrativa como filosofia da composição</u></b> .....	12
<b><u>A questão do método</u></b> .....	13
<b><u>A estrutura dos capítulos</u></b> .....	15
<b><u>CAPÍTULO 01: O ROMANCE COMO AUTOBIOGRAFIA E O NARRADOR COMO AUTOR</u></b> .....	18
<b><u>Introdução</u></b> .....	18
<b><u>1.1 A questão da autoria: o narrador transformado em autor</u></b> .....	20
<b><u>O nascimento do autor</u></b> .....	24
<b><u>1.2 Os gêneros do discurso e sua carga de intencionalidade</u></b> .....	26
<b><u>1.3 O autor-criador e sua personagem</u></b> .....	28
<b><u>1.4 O pacto autobiográfico versus pacto ficcional</u></b> .....	34
<b><u>CAPÍTULO 02. O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO FRENTE À QUESTÃO DA LINGUAGEM</u></b> .....	44
<b><u>Introdução</u></b> .....	44
<b><u>2.1 A linguagem de Paulo Honório e a representação de si mesmo na escrita</u></b> .....	45
<b><u>2.2. A metanarrativa e os andaimes da construção da literatura nacional</u></b> .....	53
<b><u>2.2.1 Em defesa de uma linguagem brasileira para a literatura: os falares regionais</u></b> .....	54
<b><u>2.2.2. Por uma literatura realista: em busca do retrato do país</u></b> .....	63
<b><u>2.3 Para além da intenção: a metaficção e o cuidado com a forma</u></b> .....	70
<b><u>CAPÍTULO 03: A OBSERVAÇÃO DA REALIDADE E A RECRIAÇÃO DO MUNDO DE PAULO HONÓRIO</u></b> .....	78
<b><u>Introdução</u></b> .....	78
<b><u>3.1. Paulo Honório reconstrói seu mundo pela narrativa</u></b> .....	81
<b><u>3.2. A narrativa heroica de Paulo Honório: da conquista à consolidação de São Bernardo</u></b> ....	95
<b><u>3.3. Coronel ou cangaceiro? Paulo Honório, um homem de ordem</u></b> .....	104
<b><u>3.4. Paulo Honório: um modernizador</u></b> .....	118
<b><u>3.5. A verdade e a palavra escrita: de volta à metanarrativa de Paulo Honório</u></b> .....	133

<b><u>3.6. A verdade e a palavra escrita: as técnicas e efeito</u></b> .....	136
<b><u>Capítulo. 4 Madalena e suas muitas formas de ser ‘Outro’</u></b> .....	145
<b><u>Introdução</u></b> .....	146
<b><u>4.1. Mulher é bicho esquisito, difícil de governar (A mulher como outro na literatura de 30)</u></b> .....	149
<b><u>4.2. Não gosto de mulheres sabidas (o papel do intelectual na década de 30)</u></b> .....	159
<b><u>4.2.1. Paulo Honório e Madalena frente ao outro de classe: o trabalhador</u></b> .....	166
4.2.2. O intelectual como outro .....	176
<b><u>CAP. 5. Do retrato ao autorretrato: a descoberta do si mesmo pelo olhar do outro</u></b> .....	187
<b><u>Introdução</u></b> .....	187
5.1.1. Madalena e o ciúmes de Paulo Honório: materialista e libertina .....	193
<b><u>5.1.2. O livro como luto</u></b> .....	197
<b><u>5.1.3 A descoberta do eu como outro</u></b> .....	200

## INTRODUÇÃO:

### A METANARRATIVA COMO FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO

A metanarrativa sempre foi um elemento de particular interesse para mim enquanto leitora e estudiosa de literatura. A fusão dos limites entre realidade e ficção, a autoconsciência do texto como material escrito, o comentário do texto a respeito de si mesmo sempre soou como um sinal de alerta que mobiliza a minha atenção, como se fora uma fresta de porta entreaberta entre o mundo real e o universo da ficção.

Nos itens desta introdução, procuro apresentar alguns andaimes desta tese, a fim de esclarecer a utilização desta metáfora para a metanarrativa de Graciliano Ramos e de que modo a vinculo à expressão “filosofia da composição”, cunhada por Edgar Allan Poe (1999). Apresento também o aporte teórico que me ajudou a construir este trabalho, após várias buscas por um significado possível dos andaimes da ficção no romance de Graciliano, mais especificamente em *São Bernardo* (1934)<sup>1</sup>.

As estratégias de um romancista ou de um poeta para estruturar seu texto – a linguagem escolhida entre tantas possíveis; o tipo de narrador e seu ponto de vista; a maior ou menor relação com a realidade referencial e em que aspecto dialoga com ela – são elementos que fazem parte de um projeto literário. Como estudiosos, em geral, procuramos como que desconstruir a obra lançando mão do conhecimento desses elementos, a fim de compreendê-la sob um ângulo que nos interesse. Isso abre um enorme leque de possibilidades de leitura de um mesmo livro (cf. COMPAGNON, 2010). Utilizados na composição, esses elementos organizam o texto e o estruturam como um todo coeso. Por essa razão, importa o estudo da sua “arquitetônica”, isto é, a análise da interação entre seus componentes: “matéria, forma e conteúdo” (TODOROV, 2015, p. XVII).

Acontece que as escolhas do escritor não constituem um fim em si mesmas; elas são parte de um processo de construção de um efeito que se pretende alcançar; não necessariamente se evidenciam no resultado do trabalho, “sendo relegados às escórias do processo criativo [e] retirados, como o são os *andaimes* da construção terminada” (BAKHTIN, 2002, p. 113, grifo meu). Daí nossa tarefa de reencontrá-los, certos de que assim fazendo conseguiremos compreender algum aspecto do resultado final da obra.

---

<sup>1</sup> RAMOS, Graciliano. *São Bernardo* (1936). 93 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. Esta edição será base das citações posteriores e será referida como SB, seguida do número do capítulo e do número da página.

Ocorre de os escritores, por vezes, sentirem a necessidade de expor seus processos e escolhas na criação, como os poetas Edgar Allan Poe, em “Filosofia da composição” (1999) e Wladimir Maiakovski (1984), em “Como fazer versos”, ensaios nos quais são abordadas, respectivamente, a elaboração de “O corvo” e do poema a “A Sierguéi Iessiênin”. Embora distantes temporal e estilisticamente, há algo em comum nos dois ensaios. Ambos os poetas descreveram como se deu o seu processo de escrita: tinham um objetivo muito claro e um tema bem definido, tinham a palavra como matéria-prima; com isso, partiram em busca da expressão exata, do efeito desejado. Seus ensaios expõem o trabalho que fizeram com a *sua* poesia, ou seja, expõem suas particularidades criadoras. Assim organizados, seus pensamentos evidenciam suas concepções de literatura e (re)criam sua poética, evidenciando também algo em comum entre os dois: o poema, para ambos, é resultado de um ofício, isto é, o resultado de muito trabalho para alcançar um determinado efeito de sentido.

Contudo, nem sempre temos acesso a “cadernos de notas” do escritor, como diz Maiakovski, ou a ensaios como os acima citados, e nem sempre tais documentos existem. Daí a razão pela qual cartas, crônicas e ensaios que explicitam um pensamento sobre a obra ficcional serem tão valiosos para o pesquisador.

Além disso, diferentemente dos dois poetas, há autores que expõem suas filosofias da composição por dentro mesmo das suas obras literárias, tanto definindo quanto construindo um certo tipo de literatura, encenando escolhas, objetivos, efeitos desejados (PEREIRA, 2013). Esse recurso metanarrativo se assemelha a certos edifícios que, ao contrário de retirarem os andaimes, os utilizam como parte da sua estrutura final, como que evidenciando procedimentos de construção, sendo ao mesmo tempo o projeto e seu resultado. *Compreender o projeto literário de um autor que se propõe a realizar essa conjugação obra-processo de criação em seus romances é o objetivo desta tese.*

No caso do romance, a metanarrativa instaura uma sobreposição entre aquilo que constitui a história propriamente dita – seu enredo e sua trama – e a exposição do texto como texto, como elaboração discursiva escrita e pensada a partir de certos parâmetros e valores com os quais o autor corrobora ou com os quais rompe. Enquanto se desenrola a trama, a obra volta-se sobre si mesma num processo de autorreflexão, evidenciando seu caráter de artefato. Com isso, acena ao leitor, o qual, com o livro em mãos, é constantemente lembrado de que se encontra diante de uma obra de ficção. Uma tal consciência distancia esse mesmo leitor da possibilidade de embarcar numa leitura ingênua ou utópica, que apenas serviria de entretenimento ou de uma espécie de válvula de escape para dar vazão às suas próprias emoções a partir da empatia desenvolvida pelas emoções das personagens.

Ao contrário disso, o texto que se evidencia como texto incomoda o leitor. Ao invés de “fingir a realidade”, a metanarrativa assume a própria ficcionalidade; ainda que focada na representação do “mundo real”, o apresenta “não em linha reta, mas fragmentado, superposto, descontínuo, [pois] surge diante do leitor como um desafio e não como um consolo de ver o 'seu' mundo representado” (GAMA-KHALIL, 2008, p. 2260). Isto porque ele, leitor, antes de se envolver apaixonadamente com o drama das personagens, esbarra na materialidade do texto, o que ofusca o efeito de realidade do enredo. Ou é o contrário e essa condição, ao invés de ofuscar a realidade, torna-a ainda mais evidenciada, já que o leitor é proibido de sair dela? Ou ainda: a metanarrativa mostra, na verdade, que essa tal realidade é inapreensível e que, portanto, tudo é ficção? São muitas possibilidades, depende do caminho que cada um faz.

Seja como for, um texto metanarrativo não é apenas uma história, como também não é apenas a história de uma história, é uma coisa e outra simultaneamente, constituindo uma unidade, como a lembrar que forma e conteúdo estão implicados um no outro. Ao passo que apresenta uma situação – um problema, uma tese, a história de toda uma vida – apresenta-se a si mesmo como elemento que dá materialidade à situação apresentada; sabendo-se discurso, evidencia-se enquanto tal e por isso mesmo sabe-se elaboração, resultado do pensamento de um sujeito – escritor – e dependente de um outro que o receba e o compreenda – o leitor. Este, ainda que idealizado, é um outro como que “de fora” do texto. E, como o enunciado parte de um eu (autor) para um outro (leitor), o discurso se concretiza no encontro entre essas subjetividades (BAKHTIN, 2012).

É dessa dinâmica imagem de texto em construção que recorro à metáfora dos andaimes. O personagem-autor se põe em cena com a pena (ou hoje a caneta) na mão e, como Velásquez em *Las meninas*, 'olha para fora' da cena/ do livro, parecendo mirar-nos nos olhos. Com isso, esboça todo o complexo jogo de construção do texto literário, suscitando inúmeras questões. Quem é esse que se diz autor? Quem é o escritor? Que literatura é essa literatura? Ou, mais especificamente no caso desta tese, que literatura é essa literatura de Graciliano Ramos? O jogo metanarrativo cria sobreposições entre o que parece finalizado e o que parece em processo.

Graciliano Ramos foi um autor que muito discutiu literatura dentro e fora da ficção (em suas cartas, em seus ensaios, em suas memórias). Muito embora não seja esta uma particularidade exclusiva do autor, é de notar a recorrência da metaficção na sua obra, o que ocorre de um jeito ora mais ora menos detido e explícito, especialmente em três de seus quatro

romances – a exceção é *Vidas secas* (1938)<sup>2</sup>. João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva são três narradores protagonistas às voltas com a tarefa de escrever. Diante do papel, com a pena na mão, sentados à mesa, expõem os momentos de dúvida e angústia desencadeadas pelo próprio ato de escrita sobre o qual simultaneamente refletem e escrevem.

Por outro lado, quando digo que o personagem-autor (e também o autor) *expõe* o processo, talvez seja mais adequado dizer que ele o *encena*. No caso de Graciliano, a metáfora é quase sempre disparada a partir da imagem do escritor à mesa, narrando, escrevendo essa mesma história, essa mesma escrita; podendo ou não ser o suposto autor do que lemos, se apresenta como quem, no presente da narrativa, trabalha na escrita de um texto ao qual podemos ou não ter acesso direto. Sendo assim, torna-se criação que se multiplica e reatualiza o velho e sempre profícuo debate sobre a relação realidade-ficção.

Fosse tratar da literatura borgeana e suas imagens da totalidade, o gesto se multiplicaria num jogo de infinitos, como o Aleph dentro da Terra e a Terra dentro do Aleph, ou como a Biblioteca de Babel, infinitas vezes repetida, de modo a tornar o caos uma regra, sugerindo que a realidade é inapreensível pela limitada racionalidade humana ou questionando até se existe algo que se possa chamar de realidade<sup>3</sup>.

Mas, quando se trata de um escritor como Graciliano, *observador da realidade*, que *não confia demasiado na imaginação*, como ele mesmo se autodenomina, que significa esse gesto que espelha e multiplica? Qual é a noção de ficção inscrita nesse discurso? Diante de seu declarado compromisso com o real, qual o papel dos andaimes na sua obra? Tendo em vista a reiterada presença da metanarrativa e do personagem-autor no romance de Graciliano, o objetivo desta tese é evidenciar as reflexões sobre a escrita que emergem dentro do romance, não somente como estrutura, mas como tema que eles colocam em pauta. Tais questões vão desde a relação realidade-ficção às potencialidades e/ou limitações da linguagem escrita enquanto modo de conhecimento do mundo ao redor e do mundo interior do sujeito que escreve/ lê. Mas não só. Os aspectos formais da narrativa – linguagem, personagem, narrador, tempo, espaço, organização do enredo – são evidenciados como elementos da/na composição. Andaimes expostos, essa escrita se configura como uma literatura que pensa a literatura ou, em outros termos, *o autor expõe por dentro do romance a sua própria filosofia da composição – seu pensamento sobre a escrita ficcional, da sua estrutura à sua função naquela sociedade de*

---

<sup>2</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas secas* (1938). 118 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. Esta edição será base das citações posteriores e será referida como VS, seguida do número da página.

<sup>3</sup> Este foi meu tema de pesquisa do mestrado em Memória: linguagem e sociedade, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, com o título *Concepções de tempo e memória em Jorge Luis Borges: uma análise dos contos “Funes, el memorioso” e “La biblioteca de Babel”*, concluído no ano de 2010.

1930. Essa exposição é simultaneamente defesa e exemplo da literatura que ele considerava em construção naquele período – tal é a hipótese desta tese.

### ***A questão do método***

Um dos exercícios deste trabalho foi procurar recuperar as expectativas e os estranhamentos que os elementos metanarrativos geram e que pensamento sobre a literatura eles podem produzir. Para isso, uma estratégia inicialmente adotada foi a de tentar ler o livro como se fosse a primeira vez. Uma das consequências dessa leitura foi a percepção de que, para Graciliano, o escritor se constrói à medida que escreve e descobre o que tem a dizer apenas quando verdadeiramente o diz.

Outra percepção é a de que ele não esconde que o processo de escrita é irregular e incerto, ao contrário, a irregularidade e a incerteza são praticamente parte do próprio fazer literário, uma condição sem a qual não se chega ao resultado desejado, o que vale, penso, para a escrita de qualquer gênero textual. Acompanhando a ordem da metaficção em *São Bernardo*, vemos como essa ordem reitera o pensamento literário do autor, o que ficará claro ao longo da tese. Os andaimes sinalizam os procedimentos de escrever-cortar-recombinar, não como uma sequência de etapas, mas como um ciclo que se repete à exaustão até que se obtenha o efeito desejado; sinalizam, assim, as idas e vindas no texto, que ora já foi iniciado, ora ainda será publicado e, em outro momento, ainda nem começou (cf. BAPTISTA, 2005).

O método de escrita deste trabalho foi quase similar ao que preconiza o próprio autor de *São Bernardo* irregular, incerto, ziguezagueante. De anotações das primeiras leituras, me deparei com perguntas que formulei com muita desconfiança, como por exemplo: por que Graciliano diria que os intelectuais são uns inúteis e que a literatura é uma lorota que não serve para nada? Perguntas como esta mais suscitavam incompreensão do que um caminho para a pesquisa. E quanto mais as perguntas se acumulavam, tanto menos respostas havia, o que me levou a uma ruptura com a linguagem. Desse modo, em lugar de estrutura, anotações fragmentadas traduziam um estado de confusão mental, provocadas por uma doença-tabu: depressão<sup>4</sup>.

Adiante anos, foi com a própria metáfora dos andaimes que as anotações passaram a ganhar ordem e, com isso, se tornaram texto e, por isso ainda, eles foram mantidos na estrutura do trabalho; depois de terem sido trocados de lugar muitas vezes, ficaram mais ou menos

---

<sup>4</sup> Orientadores, orientem seus orientandos.

estáveis em seus lugares. Além deles, o diálogo com muitos teóricos deu forma conceitual ao que em princípio era apenas intuição. Foi lendo a obra de Graciliano e procurando dialogar com esses autores que os conceitos se esclareceram para chegar à defesa da hipótese acima colocada. Muitos deles não serão sequer citados, mas quatro deles permaneceram como fundamentos desta apresentação final de pesquisa.

Em relação à literatura brasileira da década de 1930, a extensa pesquisa do professor *Luis Bueno* (2001) me orienta acerca do ambiente intelectual e político no qual Graciliano estava inserido, além de promover leituras consistentes acerca de seus quatro romances. Tomando-a como obra de referência, anotações provenientes dessa fonte estão presentes ao longo de todo o trabalho.

Tão importante quanto, mas num caminho contrário ao de Bueno (já que procura não levar em conta os aspectos sócio-históricos do romance), o professor *Abel Barros Baptista* (2005) realiza uma refinada leitura da metanarrativa de *São Bernardo*, a qual me ajudou a melhor contornar o tema desta tese. É com ele que principalmente dialogo a respeito da natureza da escrita de Paulo Honório, a qual ele lê como romance, enquanto a apresento como autobiografia.

Também enquanto teórico da literatura, *Antoine Compagnon* (1999) figura entre os autores que fundamentam esta tese. Vendo os estudos literários sempre penderem entre uma “abordagem histórica (o texto como documento) e uma abordagem linguística (o texto como fato da língua, a literatura como arte da linguagem”, o autor propõe desradicalizar as polarizações. Para ele, todo estudo literário levanta, necessariamente, questões em torno de “cinco elementos indispensáveis: um *autor*, um *livro*, um *leitor*, uma *língua*, um *referente*” (p. 25, grifos do autor). Qualquer que seja o ponto de partida, necessariamente os outros elementos serão mais ou menos abordados, pois que estão todos inter-relacionados. Não há arte isenta de historicidade, diz Compagnon; também não há arte sem forma; não há sentido sem leitor, mas, para isso, é preciso que alguém tenha sido o autor. Esta tese assim se organiza, sem defender uma maior importância para um ou para outro aspecto, até porque se presta a analisar a filosofia da composição de um autor que primava tanto pela forma quanto pela abordagem temática da literatura, como se verá.

Por fim, mas não menos importante, Mikhail Bakhtin (2002, 2006), como filósofo da linguagem e teórico da literatura, defende questões que encontram muitas correspondências com a filosofia da composição de Graciliano, provavelmente porque ambos têm Dostoiévsky como uma forte referência. Para Bakhtin, a relação entre duas pessoas é necessariamente mediada pela linguagem e, na literatura, a linguagem é justamente o meio pelo qual o autor-

criador estabelece esse diálogo com o outro, sendo esse outro uma pessoa-personagem ou ele mesmo no caso da autobiografia. Para Graciliano, do mesmo modo, ter acesso a outra subjetividade só é possível por um radical exercício de alteridade (que passa também necessariamente pela mediação da linguagem), o que constitui, para ele, a principal função da literatura.

### ***A estrutura dos capítulos***

Tendo os autores acima citados como fundamentos para o desenvolvimento da pesquisa, organizei este trabalho em cinco capítulos, evidenciando em cada um deles um andaime da filosofia da composição de Graciliano: o ponto de vista da narrativa, a linguagem, a observação da realidade e a alteridade.

Cap. 1 – No jogo metanarrativo que se inicia desde a primeira linha de *São Bernardo*, proponho a leitura do mesmo texto como dois discursos diferentes, desde que enunciados por dois sujeitos muito diversos entre si, que escrevem em gêneros textuais diferentes e, conseqüentemente propõem pactos de leitura diferentes. Esse desdobramento é fundamental para a filosofia da composição de Graciliano, já que seu principal interesse é conhecer o outro ‘por dentro’. Ele busca compreender esse outro escrevendo em primeira pessoa, fazendo da sua literatura um exercício radical de alteridade, pois, sabendo-se escritor, ele procura elaborar esse outro não apenas agindo, mas pensando, sentindo, justificando suas ações.

Cap. 2 – Além da discussão sobre a autoria (o centro originador do discurso), os capítulos iniciais de *São Bernardo* levantam uma problemática acerca da linguagem utilizada para a escrita do livro. Sempre considerando a sobreposição dos discursos de Paulo Honório e de Graciliano Ramos a respeito do tema, vemos que, para o primeiro, trata-se de descobrir de que modo ele poderá narrar sua história nessa tarefa inédita de escrever. Quanto a Graciliano, ele discute elementos fundamentais para a construção de uma literatura genuinamente brasileira naquela década de 1930 – a linguagem, a relação com a realidade e a preocupação com a forma da arte. Embora haja um plano inicial, para o nosso autor, o texto literário não é tão metodicamente programado como defendido por Poe; ele é construído seguindo o percurso de uma personalidade que o autor pinça da realidade e reinventa na ficção. Por isso, a observação da realidade é o ponto de partida da sua escrita.

Cap. 3 – Graciliano traça um perfil de Paulo Honório a partir de imagens do que ele mesmo denominou de cangaceiros antigos, os famosos coronéis nordestinos, comandatários aos quais todo o povo ao redor rendia obediência. O capítulo três se desenvolve em torno dessa

ambientação, a fim de mostrar, por um lado, a gênese da personagem segundo o autor, que se autodesigna “observador da realidade” e, por outro, como Paulo Honório constrói uma imagem heroicizada de si mesmo, pautado no imaginário popular, que valorizava personalidades com forte traço de valentia, macheza, ousadia e honradez. A narrativa de Paulo Honório é fortemente marcada por uma ideia de justiça natural, que independe da vontade dos homens; daí o caráter de fatalidade que ele atribui à sua sorte, da sua imobilidade em relação a possíveis mudanças ou a um recomeço, o que é também uma observação do autor-criador a respeito das ‘verdades’ que circundam o imaginário popular do sertão brasileiro.

Cap. 4. – Paulo Honório, como autor da autobiografia, também se vê frente ao outro e, narrando como se não soubesse do desfecho de sua própria história passada, vai mostrando paulatinamente suas estratégias e modos de agir frente aos personagens com quem convive. O mundo objetivo, nunca antes pensado, mas sempre predefinido e funcional, mostrado no cap. 3, começa a ruir a partir do encontro com Madalena, uma mulher que é de muitas formas o ‘outro’. A metanarrativa aqui cria um complexo jogo de espelhos, no qual o autor-criador observa Paulo Honório, enquanto Paulo Honório observa Madalena, tendo Madalena um perfil intelectual, que espelha o autor do livro.

Cap. 5 – Comparando o seu modo de lidar com Madalena e o modo de ela lidar com os trabalhadores da fazenda, Paulo Honório percebe-se cindido e, por isso, termina deparando-se não simplesmente com o outro, mas consigo mesmo diante do outro. Quer dizer, para além do que ele vê de fora – atitudes de Madalena – é a sua visão de dentro de si mesmo que predomina na escrita.

A título de conclusão, reapresento os narradores-autores de *Caetés*, *São Bernardo e Angústia*, para reiterar que a presença dos andaimes na obra de Graciliano exige um exercício de alteridade não apenas do autor-criador frente à sua personagem, mas também da sua personagem frente ao seu outro e, conseqüentemente, frente a si mesmo. Diante dos andaimes expostos pela metanarrativa, a literatura de Graciliano pode ser vista simultaneamente como defesa e exemplo da literatura brasileira, que ele considerava em construção naquela década de 1930.

Apensa à tese, encontra-se um ensaio que escrevi a respeito da metáfora do andaime. Ele foi realizado à medida que essa imagem aparecia em outros textos, literários ou teóricos, revelando nuances que, penso, ajudaram a melhor contornar o sentido do que eu estava buscando.

## CAPÍTULO 01: O ROMANCE COMO AUTOBIOGRAFIA E O NARRADOR COMO AUTOR

<i>Introdução</i>	
<p>O escritor à mesa na obra de GR: recorrência</p>	<p>Para realizar este estudo sobre Graciliano Ramos, mais especificamente sobre seu segundo romance, <i>São Bernardo</i> (1934), parti de uma imagem recorrente na sua obra: a do escritor à mesa de trabalho. Trata-se de um recurso metanarrativo em que o personagem principal se apresenta não apenas como narrador, mas como <i>autor</i> do livro publicado. A recepção é diferente de quando a personagem apenas conta uma história, porque então o leitor se ocupa não só do enredo, mas também dos possíveis caminhos da elaboração da escrita do texto que lê.</p> <p>Escritor à mesa, em <i>São Bernardo</i>, Paulo Honório coloca-se à frente da cena e por trás da escrita, construindo o cenário da história que pretende narrar e expondo o processo de concepção do livro que apresenta como seu desde a primeira linha. Parece, por vezes, registrar o momento exato da composição, como se pudesse ser lido ao mesmo tempo em que escreve, como se eu-leitora estivesse logo ali à sua frente, vendo-o escrever: “Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece (SB, cap. 2, p. 12)”.</p> <p>Nesse livro, a escrita aparece como algo de difícil elaboração. E a dificuldade se impõe sobretudo como abertura do discurso de um narrador que se diz autor, mas que se nega escritor e que nega que o que leio seja literatura. Considera, aliás, a literatura uma inutilidade e pretende que seu discurso seja entendido como verdade, isto é, como memória da própria existência, um testemunho de fatos sobre os quais ninguém melhor que ele poderia discorrer. Pensa a escrita e expõe seus processos, suas estratégias como quem busca no próprio papel o ponto de partida, procurando descobrir por onde começar. Narra a história ao tempo em que narra o ato da escrita (“trabalho moroso”) ou a</p>

	<p>suspensão do ato (“levanto-me, chego à janela”), o que, no entanto, segue ainda sendo a continuidade narrativa. Será este cenário uma encenação?</p>
<p>Autobiografia ou romance?</p>	<p>Na verdade, confessa o narrador, sua primeira tentativa foi realmente a de escrever um romance, projeto que fracassou e é narrado no primeiro capítulo. Mas logo após abandoná-lo, decide escrever sua autobiografia; a composição de Paulo Honório corresponde, sem sobras, ao livro de Graciliano, desde a capa. Desse modo, lemos simultaneamente a autobiografia de um e o romance do outro. É esse o jogo metanarrativo que interessa a esta tese.</p> <p>Lendo Abel Barros Baptista (2005), no entanto, na sua apurada leitura sobre o romance de Graciliano, percebi que seus argumentos eram contrários a esse dado que passou a ter muita relevância para o meu trabalho: Paulo Honório, para ele, escreve <i>um romance</i>. Um entendimento diverso é o que proponho neste trabalho: o personagem-autor de <i>São Bernardo</i> escreve <i>uma autobiografia</i>. As consequências desse entendimento resultam em compreensões discursivas diversas do mesmo texto, ora coincidentes, ora discordantes, mas sempre sobrepostas, o que importa muito para o conceito de literatura de Graciliano, como se verá.</p>
<p>Objetivo do capítulo</p>	<p>Para demonstrar meu argumento, neste capítulo, procuro dialogar com a tese de Baptista, explorando o modo como o narrador se transforma em autor quando, ao abandonar o projeto de um romance, cuja autoria assumiria mesmo não sendo o escritor, decide escrever de próprio punho a história de sua vida. O primeiro movimento de Graciliano é o de realizar essa transformação. Ocorre, em primeiro lugar, uma mudança de gênero textual, já que o texto deixa de ser um romance e passa a ser uma autobiografia. Consequentemente, muda-se também o pacto de leitura e o ponto de vista, que passa a ser o de Paulo Honório, não somente o de seu autor. Além de Baptista, Mikhail Bakhtin (2002a), com sua teoria dos gêneros do discurso, e Philippe Lejeune (2014), com seu pacto autobiográfico, são leituras incontornáveis para este debate.</p> <p>Vale destacar que não se trata, com essa proposta, de negar a ficcionalidade do romance ou a autoria de Graciliano, o qual continua obviamente sendo autor do romance. Trata-se, antes, de um desdobramento, pois procuro demonstrar a ocorrência de uma ‘sobreposição’ de discursos, tendo por</p>

base um mesmo texto. Por isso, é novamente com Bakhtin e sua teoria estética que analiso a estrutura metanarrativa do livro, considerando-a tanto pertencente ao discurso de Graciliano (como autor-criador), quanto ao de Paulo Honório (como personagem-autor). Esse partilhamento da autoria é um elemento-chave para compreender a filosofia da composição de Graciliano Ramos.

### ***1.1 A questão da autoria: o narrador transformado em autor***

O 1º livro: a divisão do trabalho

Todos sabemos dos capítulos perdidos de *São Bernardo*, aqueles em que o narrador se declara autor do livro como quem escreve um prefácio ou introdução: apresenta seu plano e coloca-se como se estivesse “de fora do livro”, como se fosse o escritor (MOURÃO, 1971, p. 55). Entretanto, diferentemente de um prefácio, ele não apresenta o que o livro é, mas o que o livro teria sido se seu plano tivesse dado certo. E qual seria ele? Atendendo ao princípio da divisão do trabalho, cada um dos que ele convocaria para a tarefa executaria uma parte – este a gramática, aquele a composição literária, o outro, conceitos morais; um último se encarregaria de preparar o livro para impressão. O papel do narrador seria o de uma espécie de administrador do projeto: “faria as despesas”, cuidaria da publicidade, da publicação e das vendas do livro (SB, cap. 01, p. 07).

Lafetá (2004, p. 74) destaca desse narrador das primeiras páginas de *São Bernardo* sua energia e imposição sobre os demais, incluindo o leitor, que se vê jogado “de chofre” na história, num mundo mostrado aos pedaços – “aqui uma estrada, ali um pasto, adiante uma serraria” – por um sujeito que sequer se apresenta. Também não se ocupa de explicar quem são os personagens, cujos nomes aparecem sem maiores detalhes: Silvestre, Gondim, Nogueira, Marciano, Margarida, Madalena. Apenas dos dois primeiros sabemos que um é padre, e o outro, jornalista. Junto com Lafetá, questionamos: “quem é este narrador que nos fala e parece dispor assim das pessoas que o cercam? Que livro é esse, que deseja tanto escrever?”

O propósito da divisão do trabalho indica que o narrador é um homem de negócios, que vê o livro apenas como um produto, “um empreendimento” (BAPTISTA, 1993), razão pela qual imagina que suas etapas de construção poderiam ser fragmentadas em tarefas a serem terceirizadas, o que daria um

	<p>produto como resultado, que seria posto à venda e que traria lucro. Embora tenha atribuído a si mesmo uma tarefa relacionada à escrita – “introduzir na história rudimentos de agricultura e pecuária” (SB, cap. 01, p. 07) – suas principais funções seriam típicas de um empresário capitalista, detentor dos meios de produção. Além disso, o narrador afirma que antes pensou o projeto, predefinindo as “tarefas precisas que ele próprio determinou, e aos “amigos” caberia apenas <i>aceitar e consentir</i>, pois, investindo no projeto, teria direito de se apropriar legitimamente do trabalho dos outros” (BAPTISTA, 1993, p. 164).</p>
<p>PH apresenta o livro gorado</p>	<p>Seja porque a atividade intelectual não é passível de ser submetida à divisão do trabalho, seja porque os indivíduos requisitados para a tarefa não estavam a ele tão submetidos quanto imaginou, as tentativas falharam e “a ideia gorou” (SB, cap. 36). Veremos os porquês no item seguinte. Para o momento importa que, após passar dias trabalhando com Gondim, descobriu que o enredo preparado pelo jornalista ficara muito aquém do esperado, levando o narrador a desistir da empresa – “o mingau virou água”. Por três vezes tentou dar início ao projeto, o que, para um homem pragmático, deve significar muitas vezes: “três tentativas falhadas em um mês” (SB, cap. 1, p. 09). Por isso, atendendo a outro princípio menos mercantilista, resolveu ele mesmo realizar o trabalho, ao modo ‘quem quer faz, quem não quer manda’<sup>5</sup>.</p> <p>É de se perguntar qual a utilidade de apresentar um livro gorado, para usar uma expressão do narrador. Dele sobreviveram os andaimes contornando o vazio, como se fossem as ruínas de um edifício que não se construiu, o que parece, em princípio, desprovido de sentido: não o leremos<sup>6</sup>. Acontece que o narrador vai se ensaiando na difícil e inédita tarefa de escrever, daí encena escrever e descartar, escrever e descartar até que, enfim, parece encontrar um fio, um modo de finalmente começar a dizer o que quer dizer, mas já no cap. 03, quando enfim ‘começa’: “começo declarando que me chamo Paulo Honório” (SB, cap. 03, p. 16).</p>

<sup>5</sup> É proposital a formulação trazida do senso comum, já que Paulo Honório utiliza ditos populares com grande frequência para dar explicações sentenciosas sobre a vida.

<sup>6</sup> Dialogo, neste ponto, com o poema “O andaime” de Fernando Pessoa, cuja análise consta no ensaio anexo a esta tese.

<p>Escreve porque necessita</p>	<p>Ao dispensar o último colaborador (o jornalista Gondim), o narrador escuta uma coruja piar na torre da igreja. Estremeci, pensei em Madalena” (SB, cap. 1, p. 09). Entretanto, dias depois de ter desistido do romance, numa noite em que escrevia uma carta de negócios, a coruja pia novamente e reacende a necessidade: “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” (SB, cap. 2, p. 10). O projeto antes apresentado como fruto de uma decisão racional e empreendedora, visando lucro como resultado final, desmoronou e é retomado no segundo capítulo como uma necessidade pessoal.</p> <p>Por isso, no segundo capítulo, o narrador recomeça a apresentação do livro, dessa vez assumindo a tarefa de escrever, conquanto tenha resolvido omitir a autoria. Mas essa não é a única mudança. Se o propósito geral continuou o mesmo – escrever um livro – o objetivo específico tornou-se totalmente outro, pois quando passou a escrever, deu início não a um romance, mas à sua autobiografia. É por isso que o livro apresentado no primeiro capítulo não corresponde ao livro que efetivamente leremos nas páginas seguintes. Lafetá perguntaria novamente: por que deseja tanto escrever? Pois se não desejasse, por que o faria?</p> <p>O narrador é, então, movido por um impulso cujo mistério se associa a algo que ele ouve e não vê: o pio da coruja – som presente, ser ausente. Fora do alcance dos olhos e alheias à sua vontade, as corujas fazem ninho no forro da igreja da fazenda; agourentas, chamadas rasga-mortalhas, assombam com seu canto arrepiante: “à noite era cada pio de arrebentar os ouvidos” (cap. 31, p. 183). Além disso, o canto traz junto a si um nome – Madalena, presente no pensamento do narrador. Em meio a tantas afirmações obscuras, o leitor poderá fazer projeções? Adivinhará que o prenúncio é o da morte de Madalena? Saberemos depois, bem depois que, num dia de extermínio de corujas, Madalena se foi; saberemos que é no chão da igreja que jaz o seu corpo. A esse respeito, Pacheco (2010, p. 79) reflete: o presságio é, na verdade, memória, pois a morte é já consumada antes de a história ser narrada. “A coruja grita, trazendo para o</p>
---	--

	<p>presente do narrador uma sombra de razão, confundida ao mau agouro que já se consumou”.</p>
<p>Nasce o autor</p>	<p>Seu Paulo, nome que aparece apenas no final do capítulo 01, parece não ter muito entendimento do que vem a ser literatura; no entanto, afirma sentir-se obrigado a escrever. E escreve. Agora é seu o texto, a linguagem, o ponto de vista, e é sua própria história que pretende contar, de modo que, além de autor, torna-se também personagem de si mesmo. Podemos ver esse início como uma espécie de certidão de nascimento de um autor que, por sinal, não possui uma certidão no registro civil e nasce, portanto, nas páginas de <i>São Bernardo</i>. É um ser que se constrói pela e na linguagem.</p> <p>Para falar com franqueza, o número de anos assim positivo e a data de São Pedro são convencionais: adoto-os porque estão no livro de assentamentos de batizados da freguesia. Posso a certidão, que menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe (SB, cap. 3, p 15).</p> <p>Assim, ao invés de “matar o autor”, como faria Barthes (1969) no futuro, Graciliano faz <i>nascer um autor</i> no segundo capítulo de <i>São Bernardo</i>.</p>
<p>A morte do autor</p>	<p>Ao declarar a morte do autor, Barthes tinha por objetivo, como foi o dos formalistas russos, eliminar a noção de intenção do autor, muitas vezes confundida com a sua biografia. Assim confundida, a intenção, segundo Barthes, limitaria ou, antes, reduziria a literatura a um deciframento sobre “o que o autor quis dizer”. Como se não bastasse, ele também poderia deixar de existir porque o autor não passa de uma invenção burguesa, impregnada da ideologia capitalista (Cf. COMPAGNON, 1999, p. 50); sob esse princípio, toda literatura poderia ser reduzida a uma confissão e a tarefa do leitor (o crítico, o teórico) seria tentar decifrar as reais intenções por trás do texto.</p> <p>Ainda de acordo com Barthes, sem autor, o texto deixa de ser um enigma a ser descoberto. Sendo marcado sobretudo pela intertextualidade, ele passa a admitir diversos modos de interpretação, jamais alcançando uma análise conclusiva – “não há fundo”, ele diz. Atribuindo ao leitor essa tarefa de produção de sentidos, Barthes declara que tão logo ela se concretize, a leitura “evapora”. Produzindo textos sobre textos, cada leitor torna-se <i>um</i> autor e por</p>

	<p>isso, não existe o autor. Eliminada a origem, o autor moderno (<i>scriptor</i>) só existe enquanto o texto <i>está sendo</i> escrito; conseqüentemente, a linguagem literária estaria inteiramente livre de qualquer individualidade e seu sentido se encontraria não no sujeito que a produziu, mas no que a leu; “o leitor, e não o autor, [seria] o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem” (COMPAGNON, 1999, p. 51).</p> <p>Lendo o livro de Graciliano, poderíamos ver Paulo Honório como uma metáfora da morte do autor, sob a ótica de Barthes (1969, s/p), definindo-o como <i>scriptor</i> que, escrevendo “aqui e agora” (imagem sugerida pela metanarrativa), nasce e morre com o texto. Diríamos, ainda com Barthes, que nesse romance, “não existe outro tempo para além da enunciação”, afinal “todo texto é escrito eternamente aqui e agora”. E ainda reforçaríamos o argumento de que o narrador não apenas opera dentro da ideologia capitalista como é a encarnação do próprio capitalista, primeiro traço que revela no capítulo 01; isso porque, de acordo com o filósofo, a “‘pessoa’ do autor” emerge justamente quando esse sistema se impõe no mundo, o que marca, entre outros aspectos, a valorização da individualidade. Quanto a mim, como leitora, teria como propósito “reescrever” o livro nesta nova análise, um entremeado de citações que produziriam um novo sentido, mas que se desfaria tão logo a concluísse. Graciliano seria, nessa perspectiva, apenas um nome na capa, coincidindo com a declaração de Paulo Honório de que publicaria a obra sob pseudônimo.</p>
Compagnon questiona Barthes	<p>Fazendo uma análise em torno da teoria de Barthes, Compagnon (1999, p. 49) se pergunta: não terá sido excessivo eliminar o autor? “Ao afirmar que o autor é indiferente no que se refere à significação do texto, a teoria não teria levado longe demais a lógica, e sacrificado a razão pelo prazer de uma bela antítese?” Pensando nos estudos acadêmicos atuais, não há como negar a relevância do autor, não necessariamente por sua biografia, mas porque seu nome representa um projeto estético, que torna o conjunto dos seus livros uma obra, quer dizer, uma unidade, um todo coerente. Por isso, pergunto a partir de Compagnon: Barthes não teria confundido o autor-biográfico com o autor-criador?</p>

Compagnon (1999, p. 89) ainda argumenta que não é impossível conciliar a leitura de uma obra, tendo em vista a sua coerência (para não chamar de intenção), e perceber tanto o que nos pode dizer o autor sobre ela como o que podemos dizer sobre a obra desse autor. Ademais, “a intenção do autor não se reduz a um projeto nem a uma premeditação integralmente consciente”, como faz parecer a declaração de óbito exarada e, quiçá, exagerada por Barthes.

Apesar de ser possível encaminhar uma análise de *São Bernardo* pelo viés da desconstrução, abordando a crise da modernidade e da representação, a fragmentação do homem e as incertezas que envolvem a significação da linguagem, esta pesquisa se desenvolveu no sentido de pensar *uma obra em construção*. Como pretendo mostrar nesta tese, há um projeto de literatura brasileira em construção na obra de Graciliano Ramos e a metáfora dos andaimes não é aleatória aqui; por isso, me interessa mais pensar o nascimento do autor e não a sua morte no que concerne à metanarrativa. Para isso recorro ao auxílio da teoria de Bakhtin, passando brevemente pelo seu conceito de gênero do discurso para chegar às consequências dessa troca de formato do texto no romance em discussão.

### ***1.2 Os gêneros do discurso e sua carga de intencionalidade***

Autobiografia  
versus  
romance

Antes de continuar com a análise do romance, é preciso elucidar alguns conceitos úteis para entender o desmembramento da leitura entre romance e autobiografia que proponho nesta tese. Mas para que fiquem mais claras as diferenças, apresento inicialmente algumas semelhanças. Em linhas gerais, uma autobiografia poderia ser assim definida: narrativa escrita em primeira pessoa, que procura estabelecer liames entre os eventos acidentais vividos pelo narrador (o autor), criando uma relação de causalidade entre eles. Também em linhas gerais, poderíamos utilizar quase as mesmas palavras para definir um romance narrado em primeira pessoa, tanto assim que a forma se repete, quase nos mesmos termos, no romance *São Bernardo* e nas *Memórias do cárcere*<sup>7</sup> de

<sup>7</sup> RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere* (1952). 20 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. Record, 1985. Esta edição será base das citações posteriores e será referida como MC, seguida do número da página.

Graciliano Ramos; em ambos os livros, o narrador-autor rememora fatos passados na sua vida e escreve um livro<sup>8</sup>.

Como gêneros, eles são “formas relativamente estáveis” que os indivíduos utilizam conforme uma certa “*intenção discursiva* ou a *vontade de produzir sentido*” (cf. BAKHTIN, 2016, p. 37-38, grifo meu). Podemos também dizer que eles são historicamente anteriores ao sujeito que os utiliza; além disso, tanto o gênero textual (como forma de organização do enunciado) quanto a palavra no seu contexto lexicográfico são considerados neutros por Bakhtin.

Somente quando utilizado numa determinada situação de comunicação, com uma determinada *intenção* e por um determinado indivíduo, o gênero passa a ser parte de um *discurso* – este sim particular: [...] “A expressão, reiteramos, não pertence à própria palavra: ela nasce no ponto de contato da palavra com a realidade concreta e nas condições de uma situação real, e esse contato é realizado pelo enunciado individual” (BAKHTIN, 2016, p. 54). É, pois, assim que o uso de um gênero textual (uma forma) torna-se o discurso *de alguém*: “O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir” (p. 28). O filósofo russo afirma que gêneros, especialmente os literários, refletem o traço de individualidade do seu autor, integrando “diretamente o próprio edifício do enunciado” (p. 17).

Por mais que falar de intencionalidade tenha se tornado tabu nos estudos literários, do ponto de vista da linguística, o falante revela sempre uma “*intenção discursiva* ou a *vontade de produzir sentido*” com o seu ato de fala. Dentre as intenções discursivas, “a escolha de certo gênero de discurso” é, segundo Bakhtin (2016, p. 38), o ato mais importante. Isso interessa a este trabalho principalmente porque, em *São Bernardo*, o texto-enunciado funciona como o discurso de Graciliano, por um lado, e como discurso de Paulo Honório, por outro. Essa diferença é tão relevante que chega a mudar o protocolo de leitura a partir do qual os leremos, já que um conta uma história inventada enquanto o outro rememora a história da sua própria vida.

Gênero:  
ponto de

A forma assumida pelo discurso também permite ao leitor, dentro da “heterogeneidade dos gêneros” (Bakhtin, 2016, p. 12), antecipar as condições

<sup>8</sup> Se compararmos as páginas iniciais de ambos os volumes e facilmente vemos várias similaridades formais entre a abertura do livro de memórias de Paulo Honório e a construção das memórias do próprio Graciliano.

partida para a leitura	de produção, a finalidade da comunicação, o estilo e até mesmo o conteúdo. Sob esse ponto de vista, podemos dizer que o gênero é tanto o ponto de partida para a produção quanto para a recepção do texto. Lemos cada gênero textual com expectativas diferentes – um poema, um bilhete, uma nota no jornal. Também por isso podemos admitir que há uma intenção discursiva do autor que dá a público um romance, uma autobiografia ou um romance que finge ser uma autobiografia.
------------------------	--

### *1.3 O autor-criador e sua personagem*

O autor-criador	<p>À presença de uma “intenção em ato” na literatura, Bakhtin dá o nome de autor-criador, embora com nuances mais complexas, as quais talvez supram a insuficiência do repudiado critério de ‘intencionalidade’. Enquanto esta adviria do autor biográfico, que tem documento de identidade e certidão de nascimento, o autor-criador é uma instância de criação estética, que funciona como um "princípio organizador da obra". Como bem sintetiza Faraco (2017, p. 47), o autor-criador é uma “função estético-formal” da narrativa, que inclui “o histórico, o social, o cultural na imanência do objeto estético” e, nesse sentido, vai além da noção de intencionalidade. Isto porque ele tem a função de “materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo”. Segundo Bakhtin (2011, p. 03), uma vez que pensa “o todo da personagem”, o autor-criador “acentua cada particularidade da [personalidade do herói], cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos, os seus sentimentos”.</p> <p>Comentando a teoria de Bakhtin, Olga Arán (2014, p. 11) afirma que essa perspectiva do autor-criador é demiúrgica, posto que "racional e controladora", mas lembra que há diferenças no modo como se dá esse controle entre o romance monológico e o dialógico. No primeiro, não há distinção entre as vozes do discurso porque o autor “impõe suas ideias diretamente nos lábios da personagem” (BAKHTIN, 2011, p. 12), fazendo dela um ventríloquo para expressar suas próprias ideias e convencer os leitores quanto a certas</p>
-----------------	---

	<p>concepções éticas ou ideológicas. Já no romance dialógico, a operação é mais complexa. Nesse caso, o autor-criador também constrói uma totalidade, isto é, “um mundo preestabelecido” e nele abarca a personagem “e sua vida [até] completá-la [e] fazer dela um <i>todo</i>”, inclusive com “os elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma” (seus elementos “transgredientes”) (p. 12, grifos do autor). Nessa teoria, a totalidade não é uma questão de essência, mas de “posição”, de ver de fora, já que o eu-personagem não pode se ver para além de si mesmo. Contudo, o verdadeiro desafio do autor-criador para construir um romance dialógico é ele ser capaz de visualizar “o horizonte vital concreto” da personagem “tal como ela o vivencia” (p. 24). Quer isto dizer que, para que a personagem responda com certa independência aos eventos e não como quer o autor, ele estabelece uma luta consigo mesmo para garantir que ela aja de acordo com seu próprio entendimento, seus valores e seus sentidos – e nisso consiste seu drama ético.</p>
<p>A personagem do romance</p>	<p>Quanto à personagem, ela age como se estivesse, de fato, inserida no ambiente aberto da vida, pois na vida, explica Bakhtin, as reações que temos àqueles com quem convivemos e aos fatos que nos acontecem “são de natureza dispersa”, e é desse modo que a personagem vive: como se fosse uma pessoa real. Em outros termos, o autor cria um ambiente no qual a personagem é um todo predeterminado, delimitado pelas capas do livro, mas precisa exercitar vê-la como ela mesma se vê, como se fosse uma pessoa no mundo, inconclusa. Além de difícil, conforme Bakhtin, essa é também uma construção revolucionária, afinal o autor deve ser capaz de reconhecer a personagem que criou como um outro de si mesmo.</p> <p>Na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseia numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra (BAKHTIN, 2011, p. 04).</p>
<p>O autor autobiográfico</p>	<p>Esse breve resumo da relação estabelecida entre autor-criador e personagem mostra como essa relação é pensada por Bakhtin a partir de seus estudos sobre a obra de Dostoiévski, portanto, dizem respeito aos gêneros literários e, mais especificamente, à construção do romance. Mas a análise do</p>

autor e da personagem da autobiografia é também de grande relevância para esta tese, já que, no desdobramento do discurso do romance de Graciliano, acompanharemos Paulo Honório na escrita da história da sua vida.

O primeiro ponto relevante para Bakhtin, nesse gênero, diz respeito à capacidade de percepção dos “elementos transgredientes” da personagem. Ele diz: se o autor-criador é capaz de ver elementos transgredientes à personagem de ficção, o autobiógrafo possui em si questões particulares, percepções que só ele pode “praticar em relação ao outro” (BAKHTIN, 2011, p. 21), mas não em relação a si mesmo, ou seja, por mais que seja possível nomear e descrever os sentimentos, no fundo, as “autossensações internas” de cada indivíduo são incomunicáveis:

Todas as minhas reações volitivo-emocionais, que apreendem e organizam a expressividade externa do outro – admiração, amor, ternura, piedade, inimizade, ódio, etc. –, estão orientadas para o mundo adiante de mim; não se aplicam diretamente a mim mesmo na forma em que eu me vivencio de dentro [...] Minha autossensação interna e a vida para mim permanecem no meu eu que imagina e vê, não existe em um eu imaginado e visto, como não há em mim uma imediata reação volitivo-emocional vivificante e includente para minha própria imagem externa” (BAKHTIN, 2011, p. 28).

Sempre comparando com a literatura, Bakhtin afirma também que a “força concludente” que o autor-criador pode ter em relação à sua personagem é impossível ao autobiógrafo em relação a si mesmo. O autor que escreve sua própria história “deve tornar-se outro em relação a si mesmo”; deve, portanto, conceber-se personagem e ver-se à distância. No entanto, por mais distanciado que esteja do tempo dos acontecimentos, não é possível ao indivíduo separar-se de si mesmo. Portanto, ainda que, na autobiografia, o autor se represente como personagem, essa “imagem externa” que apresenta de si como se fosse outro não pode ser plenamente comunicada: “O essencial no vivenciamento real de mim mesmo permanece à margem da visão externa”, sendo, portanto, incomunicável ao outro (BAKHTIN, 2011, p. 35). Assim, não é possível ao autobiógrafo ver-se numa totalidade e concluir-se.

	<p>Não posso viver do meu próprio acabamento e do acabamento dos acontecimentos, nem agir; para viver preciso ser inacabado, aberto para mim – ao menos em todos os momentos essenciais –, preciso ainda me antepor axiologicamente a mim mesmo, não coincidir com minha existência presente (BAKHTIN, 2011, p. 11).</p> <p>Por fim, diz o filósofo, o eu autobiográfico, como ser que se relaciona com outros, não pode se eximir de levar em conta, na sua autodefinição, o que capta do modo como os outros o veem. Ora, se os outros podem ter uma visão concludente a nosso respeito, isso não acontece de nós para conosco. “Nossa consciência nunca dirá de si mesma a palavra concludente” (BAKHTIN, 2011, p. 14), ainda que nos tornemos personagens dos nossos escritos.</p>
<p>Autor criador e personagem em SB</p>	<p>Após essa breve exposição, voltemos a <i>São Bernardo</i>. Como autor-criador, Graciliano é o “centro autorizador de sentidos” que possui uma obra marcadamente coesa sob o princípio da observação da realidade. Observando, reconhece que ela – a realidade – se diz de muitas formas. Por isso ainda, estando de acordo com a literatura de seu tempo, considera a importância de reconhecer o outro em seu próprio mundo. Para ele, tratar o outro como outro de si significa “reconhecer-lhe a relativa grandeza” (MC, ano, p. 37). E como isso pode ser possível se não se pode sair de si mesmo? Sua obra é uma constante tentativa de responder a essa pergunta, inquirindo o outro, tentando aproximar-se dele a ponto de adivinhar-lhe os sentimentos, os pensamentos.</p> <p>No romance-objeto desta tese, sua busca por reconhecer esse outro começa observando-o em seu “mundo natural”. Em seu poder demiúrgico, o autor-criador constrói a totalidade do mundo de Paulo Honório e observa como age o coronel nordestino diante dos subalternos. Vendo os elementos transgredientes à personagem, então, insere um estranho no seu universo de poder: uma mulher, urbana, letrada, insubmissa... Como reagirá?</p> <p>O romance de Graciliano nos permite criar uma imagem delimitada de Paulo Honório porque o indivíduo, na ficção, é determinado pelo destino travado que é, afinal, o enredo do romance. Dentro dele, a personagem não apenas age, mas sobretudo cumpre “aquilo que desde o início jazia na determinidade” do seu ser, realizando “a necessidade do seu destino” (BAKHTIN, 2011, p. 160). Nesse mundo predefinido, Paulo Honório não</p>

	<p>responde às situações vivenciadas como uma pessoa na vida real, mas de modo que “cada particularidade sua” seja acentuada nas respostas que dá ao mundo (daí poder-se falar, por exemplo, no seu olhar reificado). Em outras palavras, se na vida podemos reagir de modos diferentes a situações semelhantes (com raiva, ironia, compaixão...), a personagem responde sempre de um mesmo modo e cada ato seu contribui para defini-la como um todo.</p>
<p>Graciliano e o outro</p>	<p>Pensando ainda na obra de Graciliano em diálogo com a teoria de Bakhtin, em sua busca de conhecimento dos homens, em sua diversidade e em suas particularidades, o autor busca não julgar o outro moralmente, se “endoideceu”, se agiu certo ou errado, se foi bom ou mau; trata-se, antes, de tentar compreender o que ele sentia, como pensava para que fizesse o que fez, quais eram seus problemas, suas aflições, enfim, como agia no mundo observado:</p> <p style="text-align: center;">Quando um negociante toca fogo na casa, devemos procurar o motivo deste lamentável acontecimento, não contá-lo como se ele fosse apenas um arranjo indispensável ao desenvolvimento da história que narramos. Se um cavalheiro mata os filhos e se suicida é bom não afirmarmos precipitadamente que ele endoideceu: vamos tomar informações, tentar saber em que se ocupava o homem, que ordenado tinha, quanto devia à dona da pensão. Geralmente ninguém queima o negócio nem se suicida à toa<sup>9</sup>. (LT, p. 258).</p> <p>É como se o autor dissesse: vejam este homem, como ele age diante dos fatos da vida? Como foi que ele chegou a ser quem é? Por exemplo: a violência é, para Paulo Honório, cotidiana e natural; ele age boa parte do tempo dentro dessa ordem sem se questionar pela validade dos seus atos ou o porquê de agir desse jeito (esse aspecto será analisado no cap. 03). Mas, para o autor-criador, não se trata de julgá-lo e condená-lo pelos seus atos. Trata-se, antes, de compreender como o mundo o formou e como ele formou seu mundo para pensar, sentir e agir dessa ou daquela forma. Para tanto, o autor-criador o coloca numa situação inesperada, diante de alguém que, tendo uma outra formação e outro olhar para o mundo, o questiona e o obriga a pensá-lo e a pensar-se. Isso significa que o autor-criador é capaz de ver “algo dele [personagem] que ele não</p>

<sup>9</sup> In: RAMOS, Graciliano. Linhas tortas. 3 ed., 1975, p. 92. Esta edição será base das citações posteriores e será referida como LT, seguida do número da página.).

vê”, completando-o “justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se” (BAKHTIN, 2011, p. 23).

Em Graciliano, a solução formal para saber o que o outro tem por dentro é procurar se distanciar das suas próprias autossensações e imitar as da personagem (e nisso consiste sua luta consigo mesmo). Por isso, ele como que transfere, desde a primeira linha, a autoria do livro – e todas as implicações que envolvem a escrita – para a personagem principal da história.

De seu lado, Paulo Honório, imitando uma pessoa real, passa a ocupar o lugar desse seu outro que é o escritor e não apenas narra, mas escreve sua autobiografia, isto é, simula, metanarrativamente, o autor sentado à mesa, escrevendo sua própria história. Conseqüentemente, transforma-se em personagem de si mesmo e, embora não consiga comunicar plenamente suas autossensações internas nem ter para si uma palavra final, graças a uma busca insistente pelo entendimento do olhar de Madalena para ele, termina por descobrir-se outro. O conhecimento de si como outro será abordado no cap. 05 desta tese; para o momento, interessa entender como Paulo Honório, tornado autor, escreve sua autobiografia, começando pelo pacto de leitura.

#### *1.4 O pacto autobiográfico versus pacto ficcional*

Pacto de  
leitura

Retomando a relação de Paulo Honório com a escrita, vimos que ele havia feito uma primeira tentativa de escrever um romance, mas, como “a ideia gorou”, acabou ele mesmo se ocupando da escrita. Sua suposta composição corresponde, sem sobras, ao livro de Graciliano, incluindo a capa. Por isso, passa a ser ele também um “centro autorizador de sentidos”, quer dizer, um autor, que escolhe a autobiografia como gênero para dar forma ao seu discurso. Nesse ponto, a teoria de Philippe Lejeune (2014) sobre a autobiografia torna-se ponto incontornável.

Um dos aspectos mais relevantes que marcam a distinção entre romance e autobiografia, de acordo com Lejeune, é o pacto de leitura. Ele ancora a distinção dos gêneros (e com isso o caráter não ficcional da autobiografia) na

referencialidade e na correspondência entre autor e narrador. Tais características estão tão imbricadas uma na outra que o teórico as aborda conjuntamente, especialmente porque o “eu” do discurso autobiográfico se articula ao nome da pessoa que narra, que coincide com “o nome na capa”, uma pessoa real. Na autobiografia, “a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa e na folha de rosto” (LEJEUNE, 2014, p. 26).

Levando em conta a teoria de Bakhtin, podemos dizer que todos os gêneros textuais, de certo modo, estabelecem um pacto, já que eles sugerem protocolos de leitura diferentes para cada situação de comunicação. Mas o que precisa ficar mais evidente no caso da autobiografia é que nela o pacto consiste em uma declaração textual do autor, em geral, em uma “seção inicial no texto onde o narrador assume compromissos junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o ‘eu’ remete ao nome escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2014, p. 32). Em uma seção como essa, é comum depararmos com a promessa de que os fatos ali narrados correspondem ao realmente vivido, ainda que se admitam todas as distorções causadas pelas lacunas da memória e as inventadas soluções de continuidade para resolvê-las. Nesse sentido, ele se assemelha ao que “o historiador, o geógrafo ou o jornalista” realiza com o seu leitor – um compromisso com a verdade – embora de um modo mais flexibilizado, pois o leitor, menos interessado na “prova de verificação”, espera de seu autor o testemunho daquilo que “só ele próprio pode dizer” (LEJEUNE, 2014, p. 32).

Admitir tais lacunas, para Lejeune, constitui não uma prova de ficcionalização, mas “uma prova suplementar de honestidade [que] consiste em restringir a verdade ao possível (a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.)”. Sem elas também não haveria autobiografia. Assim, apesar da necessidade do pacto, o autor alerta que ele não se presta para comparar o nível de exatidão das informações do texto com o referente. O que mais importa é o nível de significação, ou seja, o testemunho, aquilo que só o narrador pode dizer (cf. Lejeune, 2014, p. 43-44).

No romance, o pacto não costuma ser explícito. De modo geral, ele se dá por meio de elementos paratextuais: a capa, o título, o nome do autor, a ficha

	<p>catalográfica, entre outros, asseguram seu caráter ficcional e orientam a leitura. Por eles, é como se o autor declarasse contar uma “mentira” e o leitor aceitasse lê-la <i>como se</i> fosse verdade. Aceitando tais condições, o leitor “suspende a dúvida e a necessidade de ancoramento no real daquilo que está sendo dito” (SPERBER, 1992, p. 69).</p> <p>Em qualquer dos casos, Lejeune (2014, p. 85) lembra que um “pacto” é algo realizado entre duas partes; portanto, para que ele se concretize, é preciso que a outra parte também o aceite. Assim, cabe ao leitor decidir se vai ou não aceitá-lo: ele “deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação”.</p>
PH faz o pacto	<p>A teoria de Lejeune é interessante para a leitura de <i>São Bernardo</i> porque Paulo Honório obedece a esse princípio fundante da autobiografia: ele realiza o pacto explicitamente quando apresenta o livro ao leitor: afirma-se autor, embora não seja um escritor de profissão; tendo esperado e não conseguido o “auxílio de pessoas mais entendidas” que ele para realizar a tarefa (SB, cap. 36, p. 215), confessa suas dificuldades para realizá-la e garante também que não escreve ficção: os leitores que “tenham a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem, se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar o escritor” (SB, cap. 03, p. 13).</p> <p>O problema, entretanto, é que no mesmo momento em que diz narrar a própria história, Paulo Honório afirma que não assumirá a autoria: “Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro” (SB, cap. 03, p. 11). Jogando o jogo metaficcional, vemos esse como um dado de fácil comprovação e que até reitera o compromisso do narrador de dizer a verdade. Basta olhar a capa do livro e ver que nela não consta o nome de Paulo Honório como autor, mas sim o de Graciliano Ramos, o qual passa, então, a figurar como pseudônimo de Paulo Honório. Como diz Baptista (2005, p. 136), “Paulo Honório escreve enquanto Graciliano se limita a ‘pôr o nome na capa’”, rompendo, portanto, o pacto autobiográfico.</p> <p>Lejeune é taxativo quanto ao uso do pseudônimo; para ele, “é impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser”,</p>

e ainda: “para qualquer leitor, um texto de aparência autobiográfica que não é assumido por ninguém se assemelha, como duas gotas, a uma ficção” (Lejeune, 2014, p. 39, grifo meu). Isto porque o nome na capa “é a única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável”, já que remete a “uma pessoa real”, a qual assume a responsabilidade pela enunciação do que se lê (p. 26-27). Observando essa ruptura na linha de continuidade entre o autor e o narrador e concordando com a teoria de Lejeune, Baptista (2005, p. 154) defende que a declaração do pseudônimo em *São Bernardo* reinstala o pacto ficcional: “o pseudônimo produz uma opacidade entre a assinatura e o nome próprio do signatário que a narrativa autobiográfica deveria eliminar”. Desse modo, o mesmo nome – Graciliano Ramos – simultaneamente comprova o discurso do narrador e nos faz duvidar de sua verdade.

Com esse argumento, Baptista considera que ler o livro de Paulo Honório como uma autobiografia é uma evidente “falta de precaução de muitas leituras correntes que aceitam como evidência o caráter autobiográfico e até confessional da narrativa”. De fato, os autores com os quais mais tive contato ao longo desta pesquisa não questionam o caráter autobiográfico do *São Bernardo* de Paulo Honório. Mas não se trata de descuido. Bueno (2001, p. 90), por exemplo mostra que o apelo ao pseudônimo, artifício comum na década de 30, tinha como característica a adoção do ponto de vista fixo da primeira pessoa do singular, de modo que o narrador protagonista requeria para si uma credibilidade de testemunha dos eventos narrados. Maria Isabel Brunacci (2008, p. 121), em referência a Bueno, acrescenta que o pseudônimo é um típico recurso para encobrir o nome verdadeiro “do julgamento público”: protegendo a identidade, o narrador estaria “livre para falar a verdade”.

Não esquecemos, no entanto, que o ponto de vista fixo pode nos levar ao caminho contrário da análise. Centrado num olho que vê parcialmente, o leitor tem a prerrogativa de desconfiar do discurso, e esse caminho também é possível em relação a Paulo Honório, por cujo filtro passa toda a história (como em *Dom Casmurro*, 1899). Não poderia ser outro, aliás, o ponto de vista desse narrador, considerando sua personalidade impositiva, que silencia a voz dos seus subalternos (por exemplo: por que não mostrou a carta de Madalena? Se a transcrevesse, outros seriam os caminhos dessa prosa). Baptista (2005, p. 103)

	<p>considera esta inclusive uma estratégia arriscada de Graciliano; afinal, o romancista teria posto nas mãos de Paulo Honório a responsabilidade de escrever e, principalmente, de explicar que razões justificaram seus atos. Segundo o crítico, como se trata de um “proprietário rural, homem violento, dominador, prepotente e sem muitos escrúpulos”, foi arriscado confiar que ele mesmo poderia conduzir “o processo da própria condenação”.</p> <p>Baptista, nesse ponto, ignora um aspecto que também se tornou um <i>topos</i> no ambiente literário da década de 1930, no qual foi criado <i>São Bernardo</i>. Além de ser um universo pleno de personagens que assumem esse ponto de vista, em geral o narrador é um “herói fracassado”, incapaz de acreditar nas próprias mentiras, as quais narra em busca de compreender como chegou ao estado atual.</p> <p style="text-align: center;">Ao contrário do realismo do século XIX, que havia estigmatizado a narrativa em primeira pessoa, muitas vezes o romance de 30 priorizou-a, com duplo efeito: primeiro, o de conferir veracidade maior ao documento, já que assim ele aparece construído como depoimento de quem viveu aquele fracasso; segundo, o de sublinhar o caráter definitivo das derrotas narradas, já que para ninguém o impasse pode ser tão profundo, ou mais sem saída a situação, do que para aquele a quem não é dada uma perspectiva mais ampla ou distanciada do problema (BUENO, 2001, p. 90).</p> <p>Assim, a personagem, nesse período, assemelha-se mais àquele que se encontra diante do espelho, refletindo sobre seus próprios atos, impossibilitado de mentir para si mesmo, como já dizia o próprio Graciliano desde o início da década de 20: “Não é difícil acreditar a gente nas mentiras dos outros. Mais difícil é acreditarmos em nossas próprias mentiras (Garr, p. 90)<sup>10</sup>.”</p>
Lejeune revisou o pacto	<p>Vale acrescentar também uma outra questão que, não só Baptista, mas outros estudiosos costumam ignorar quando tomam Lejeune como base argumentativa: é que <i>O pacto autobiográfico</i>, escrito 1975, foi depois reeditado em 1996 (em forma de palestra), e novamente em 2001 (“O pacto autobiográfico, 25 anos depois”), momentos nos quais o autor realizou uma espécie de revisão da sua própria teoria. Em geral, a crítica costuma citá-lo apenas em sua primeira versão. Mas nessas releituras o próprio Lejeune admite que, naquele primeiro momento, havia sido excessivamente rigoroso quanto a alguns detalhes que</p>

<sup>10</sup> Factos e fitas VI, 192).

passaram a ter muita relevância desde então, como o critério do nome da capa *versus* pseudônimo. Dizia ele:

Não se deve confundir o *pseudônimo* assim definido como nome de autor (*que consta na capa do livro*) com o nome atribuído a uma pessoa fictícia *dentro do livro* (mesmo se essa pessoa tem estatuto de narrador e assume a totalidade da enunciação do texto), pois essa pessoa é, ela própria, designada como fictícia pelo simples fato de que não pode ser o autor do livro (LEJEUNE, 2014, p. 28).

Já em 1986, o autor se admira de ter sido tão “normativo” e “radical” na sua primeira escrita a ponto de ter dito: “a autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada”. Por sorte, diz ele, a inserção da noção de “espaço autobiográfico” recobrava os jogos de “ambiguidades e graus” que estão ligados à noção de identidade do narrador e do autor (LEJEUNE, 2014, p. 65). Isso, entretanto, ele afirma, não invalida a necessidade de que, na autobiografia, o narrador corresponda a um referente externo. Mas a grande mudança que é extremamente importante para quem lê *São Bernardo* como autobiografia de Paulo Honório é que Lejeune admite que aquela definição de autobiografia pode pertencer a dois sistemas diferentes.

Por um lado, ela pode pertencer a “um sistema referencial real”, o que corresponde à autobiografia como tradicionalmente conhecemos, em que o autor se compromete a narrar seu passado, sabendo que, apesar das inevitáveis distorções que estão implicadas no ato de transformar o vivido em material escrito, sua narrativa não perde o valor de verdade e pode ser verificada em outras fontes. O outro é “o sistema literário, no qual a escrita não tem pretensões à transparência, *mas pode imitar, mobilizar as crenças do primeiro sistema*” (LEJEUNE, 2014, p. 67, grifos meus). Enquadra-se, nessa categoria, livros como *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, os quais são evidentemente romances escritos por autores publicamente reconhecidos, mas que contêm no seu pacto ficcional, via metanarrativa, um pacto autobiográfico, já que os narradores afirmam-se autores e narram a história da própria vida. Podemos dizer, então, que esses romances são compostos por uma imitação autobiográfica, pois mantêm “a falsidade do pacto como conduta” (p. 49).

	<p>Ainda nas suas releituras sobre o nome próprio, Lejeune ironiza sua “ingenuidade” quando da primeira versão porque, entre muitas de suas várias “crenças”, acreditava “que meu nome próprio garante minha autonomia e minha identidade (embora já tenha cruzado pela vida com vários Phillpe Lejeune)”. Possivelmente Lejeune, então, passa a concordar com Bourdieu, para quem o nome próprio como eixo central de fixação da identidade não passa de uma ilusão, uma arbitrariedade. Nesse sentido, o nome dado no batismo é apenas uma espécie de rito de determinação dessa identidade, que “assegura a constância através dos espaços sociais dos diferentes agentes sociais que são a manifestação dessa individualidade nos diferentes campos”. O sociólogo, assim, reduz a importância do nome próprio, afirmando que construir uma história de vida tendo em conta a constância idealizada apenas no nome próprio, que conduz ao entendimento da vida "como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos”, chega a ser uma tarefa “absurda” (BOURDIEU, 2006, p. 189-190).</p>
<p>O argumento de Baptista</p>	<p>Além do pseudônimo, Baptista ainda apresenta dois outros argumentos contrários à leitura autobiográfica, agora voltados para a intenção de Paulo Honório em relação à escrita do livro. Um deles – a ideia de que Paulo Honório sempre intencionou escrever um romance – será discutido no capítulo 02, já que está relacionado com a linguagem a ser utilizada na escrita. O outro relaciona-se ainda com o pacto. O narrador “admite a eventualidade de desfigurar [sua história], seja pela supressão de ‘particularidades úteis’, seja pela repetição de ‘passagens insignificantes’” (BAPTISTA, 2005, p. 149). Diante de todo o exposto, o teórico considera de pouca valia ou sem sentido realizar uma leitura do romance de Graciliano como autobiografia de Paulo Honório e, assim, propõe que se leia o <i>São Bernardo</i> como um romance... de Paulo Honório.</p> <p>Considero válido, a esse respeito, lançar mão do “método das passagens paralelas” (COMPAGNON, 2010) para mostrar, em outra obra de Graciliano Ramos, que a escrita pautada na memória estará sempre sujeita à desfiguração, pois a própria materialização da experiência vivida em texto escrito já produz significativas incorrespondências, isto é, todo texto é sempre resultado de complexas formulações e tudo o que envolve lembranças abarca também o</p>

esquecimento. Assim repito as palavras de Paulo Honório questionadas por Baptista:

Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que [...] repita passagens insignificantes. De resto, isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê (SB, CAP. 03, p. 12).

Em *Memórias do cárcere*, Graciliano realiza o pacto repetindo quase as mesmas palavras questionadas por Baptista. Além de emular sua personagem dizendo que outros escritores seriam mais capazes que ele para escrever o livro, Graciliano chega a considerar-se em vantagem em relação a eles por não ser erudito, especialista ou repórter e, por isso, não ser obrigado “à escrupulosa análise do pormenor”. Termina, assim, dizendo com outras palavras que não seguirá “nenhuma ordem”, como Paulo Honório (“não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos”), e acrescenta:

Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar se isto me parecer conveniente (MC, p. 36).

Como se vê, a autobiografia, como uma tentativa de criar uma ordenação dos fatos de uma vida, admite ser uma representação lacunar; ou poderia dizer que admite-se apenas como representação, o que significa assumir algo de ficcional na sua composição. Lembremos Iser e os atos de fingir. Ao repetir a realidade, o escritor seleciona aspectos que deseja representar, tornando-os mais perceptíveis do que poderíamos ver fora da escrita. A narração de certa cena, por exemplo, é um “ato de fingir porque, ao supostamente copiar a realidade, coloca a cena em destaque e transforma a realidade em signo” (ISER, 1983, p.). A escolha da linguagem, dos eventos a serem narrados, a ordem em que eles aparecerão na trama são procedimentos utilizados por qualquer um que se disponha a contar uma história – a sua, a de outrem ou mesmo uma história da História. Sendo esse um recurso incontornável da escrita da memória, não poderia servir como argumento para intenção de ficcionalidade. Afinal, como seria considerar o livro de Paulo Honório um romance? Se Paulo Honório escreve uma

ficção, não sabemos quem é o escritor, pois nem é preciso dizer que o autor não é o narrador. De quem seria o discurso, então?

Julgo que não é necessário repetir que o romance de Graciliano é um romance – já o sabemos. Mas para dizer que o romance é *outra coisa* – uma autobiografia – é preciso que, ao afirmá-lo, esse seja o discurso de um outro, que não do seu verdadeiro autor. Cabe lembrar, em favor desse argumento, a imagem tantas vezes repetida acerca da metanarrativa: o livro dentro do livro. Admitindo que há, de fato, um livro dentro do livro em *São Bernardo*, não há um romance dentro do romance, mas uma autobiografia dentro do romance, e se há um autor-criador e um autor-personagem, há o texto-romance de Graciliano e o texto-autobiografia de Paulo Honório. No jogo do *como se*, podemos vê-los: o primeiro *imagina* – enquanto escreve à noite, sentado à mesa de jantar, fumando, bebendo – um bruto homem que, não se sabendo personagem de ficção, *rememora* fatos passados na sua vida, “quando a noite enegrece as folhas das laranjeiras” (cap. 02 e cap. 36). As palavras adquirem sentidos diferentes quando enunciadas a partir desses olhares tão díspares. Como leitora, sabendo que leio o romance de Graciliano, aceito o pacto ficcional; mas sabendo-o metanarrativo, admito ler um outro livro dentro do romance. Sendo esse livro supostamente de autoria de Paulo Honório, que conta sua própria história, aceito também o pacto autobiográfico que ele propõe.

## CAPÍTULO 02. O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO FRENTE À QUESTÃO DA LINGUAGEM

### *Introdução*

A  
linguagem  
da  
representação

Junto com o problema da autoria, nos primeiros capítulos de *São Bernardo*, encontra-se um importante debate acerca da linguagem da representação, pois, sendo o meio pelo qual iremos conhecê-lo, a linguagem será a principal marca da personalidade de Paulo Honório. Como parte intrínseca do indivíduo, não importa apenas conhecer o que ele diz mediante o texto; é preciso saber quem é esse que diz, como, para quem, enfim qual a situação de comunicação utilizada pelo sujeito do discurso (cf. BAKHTIN, 2019). Isto porque não se trata de uma personagem observada à distância, mas de uma personagem em ato de linguagem – não lemos sobre Paulo Honório, é como se o ouvíssemos. Esse é um processo analítico fundamental, pois se “a própria escolha de uma determinada forma gramatical pelo falando é um ato estilístico” (p. 22), ela se torna ainda mais relevante na metanarrativa, já que o texto chama a atenção para a sua própria materialidade.

Ante as questões sobre a linguagem que emergem no texto *São Bernardo* – sempre considerando a sobreposição dos discursos de Paulo Honório e de Graciliano Ramos a respeito do tema – o objetivo deste capítulo é analisar a função da metanarrativa, se ela parte de um ou de outro sujeito do discurso. Enquanto Paulo Honório tenta descobrir na própria escrita de que modo ele poderá narrar sua história e se reconhecer nela, Graciliano pauta um debate fundamental para a intelectualidade do seu tempo: a literatura tem a missão de contribuir para o conhecimento da realidade brasileira; o Brasil é um país que ainda necessita voltar o olhar para seu interior, conhecer o povo e as suas diversas manifestações culturais, seu sistema de crenças, a linguagem que dá materialidade a esse sistema, sem o que é impossível reconhecer-se enquanto nação. Esse ideal, ainda em construção na década de 1930, é o que suscita a imagem dos andaimes em *São Bernardo*, é o que constitui sua filosofia da composição.

## 2.1 A linguagem de Paulo Honório e a representação de si mesmo na escrita

PH rejeita a língua que não domina

Como havia dito anteriormente, neste capítulo ficarão claras as razões pelas quais o projeto de romance de Paulo Honório malogrou. Elas estão associadas aos amigos que ele escolheu para escrever sob o princípio da divisão do trabalho, os quais, um a um, foram sendo descartados pelo narrador. O primeiro a ser procurado foi o padre Silvestre, com quem a questão do livro sequer chegou à pauta. Esperando que o padre compusesse “a parte moral e as citações latinas” (SB, cap. 01, p. 07), o narrador foi procurá-lo. Ocorre que a ideia do livro surgiu em um momento pós-revolução de outubro (na verdade, o golpe dado por Vargas para ascender ao poder em 1930) e, pela frieza com que é recebido, o narrador deixa ver que o padre fora um dos apoiadores do movimento e ainda estava revoltado com os que “não usaram lenços vermelhos” (SB, cap. 01, p. 08) na ocasião. Sem esclarecer que relação tinha o padre com a política, Paulo Honório o afasta do projeto: eles já não falavam a mesma língua. Restando ainda outros dois prováveis colaboradores, o narrador vai procurá-los.

João Nogueira, que seria responsável pela “pontuação, ortografia e sintaxe”, e Gondim, que assumiria a “composição literária”, tinham um conceito de literatura que Paulo Honório não podia aceitar (SB, cap. 01, p. 08). Para ele, foi por isso, e não pela impossível divisão do trabalho simplesmente, a causa do “desastre” do primeiro livro. Vejamos suas implicações, ou melhor, complicações. A primeira delas vem representada pelo poeta português Luís Vaz de Camões.

João Nogueira propôs que o romance fosse escrito “em língua de Camões, com períodos formados de trás pra diante. *Calculem*” (SB, cap. 1, p. 8, grifo meu). Como estamos ainda nas primeiras páginas, não sabemos quem é Nogueira, e também não sabemos quem é o narrador, mas, para ele, a língua de Camões lhe parece inaceitável e ele solicita a adesão do leitor nessa opinião, o qual se vê convocado a imaginar o que seria um romance na década de 1930 pautado em códigos de escrita poética do século XVI. O “calculem” de Paulo Honório soa como um ‘imaginem o absurdo’, descartando a ideia da língua de Camões como quem espanta uma mosca.

Para Baptista (2005, p. 139), Camões é um detalhe sem importância, pelo qual ele passa também sem se deter: “de pouco ou nada adianta tentar elucidar as razões de Paulo Honório contra a ‘língua de Camões’, se existem”. Estranha que ao objetivo do crítico tal passagem tenha tido pouca importância, pois em se tratando de uma obra metalinguística, como não pensar numa referência literária tão explícita? Para o objetivo desta tese, importa entender sua presença e, para melhor ilustrar o debate, cito algumas passagens em que isso acontece. Camões é uma figura algo recorrente na escrita de Graciliano, a quem ele alude ora com ironia, ora com uma espécie de ressentimento, tratado praticamente como trauma.

Em *Caetés*, o nome de Camões é usado como elogio a Isidoro Pinheiro, quando João Valério compara seu amigo jornalista ao poeta, por ter utilizado o adjetivo “sublimados” em uma nota de três linhas para o jornal do padre: “Deunos o prazer da sua encantadora visita a senhorita Josefa Teixeira, diletta filha do abastado comerciante e nosso particular amigo Vitorino Teixeira, que nos encantou em deliciosa palestra com os sublimados dotes do seu espírito” (CT, p. 76)<sup>11</sup>. Não falta ao período sua estrutura “formada de trás pra diante”, como descreve *São Bernardo*, mas o elogio recai numa sutil ironia quando os interlocutores se detêm um instante mais no escrito: é que há ambiguidade no uso do pronome relativo “que”; também é preciso inserir um ponto aqui e suprimir uma vírgula ali, eliminar um termo repetitivo acolá e ainda substituir uma palavra para evitar uma rima que não convém. No final, a escrita que estava “igual ao Camões” é quase que inteiramente modificada.

Já nas memórias de sua infância<sup>12</sup>, no capítulo “O Barão de Macaúbas”, Graciliano recorda a escrita pedante do Barão em livro feito para ser lido por crianças: “\_ Passarinho, queres tu brincar comigo? Forma de perguntar esquisita, pensei” (INF, p. 117). Cheio de aborrecimento, o menino se sentia embrutecido diante daquela “linguagem de doutor”, que não podia nem queria compreender. Mas nem todo o aborrecimento do mundo poderia fazê-lo imaginar que o pior

---

<sup>11</sup> RAMOS, Graciliano. *Caetés* (1933). 32 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 48. Esta edição será base das citações posteriores e será referida como CT, seguida do número da página.

<sup>12</sup> RAMOS, Graciliano. *Infância* (1945). Rio de Janeiro: Record/ Atalaia, 1996. Esta edição será base das citações posteriores e será referida como INF, seguida do número da página.

estava por vir. E o pior era Camões, cuja escrita considerava outra, estranha língua, e cuja obrigação de ler foi entendida como uma verdadeira tortura:

Foi por esse tempo que *me infligiram Camões*, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados — e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, *fui compelido a adivinhar, em língua estranha*, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas, o dos passarinhos, da mosca, da teia de aranha, da pontuação. Deus me perdoe. Abominei Camões (INF, p. 120-121, grifos meus).

Pode não ter sido acidental que o narrador tenha aprendido a ler na cadeia, já que assim se via seu autor no papel de pequeno aprendiz (preso e torturado), embora a Paulo Honório esse aprendizado tenha sido fundamental para o seu projeto de “ganhar dinheiro” e se libertar da exploração sob a qual havia vivido até os 18 anos. Para além da metáfora, vendo em conjunto essas alusões a Camões, elas vêm num misto de troça e ressentimento; o poeta está vinculado, pelo lado infantil, a perversidade e pedantismo, a empolada “linguagem de doutor”; pelo lado caeté de João Valério, ele representa a língua do colonizador, distante do português brasileiro, sendo, portanto, uma linguagem inverossímil e inadequada para expressar a nossa realidade.

O levantamento dessas questões acerca da escrita literária podem parecer, por vezes, anedóticas, dada a ironia cortante que é uma marca registrada de Graciliano. Mas essa é, na verdade, uma grande preocupação de Graciliano em relação ao papel do próprio intelectual na tarefa de mediador da cultura brasileira, assunto do item seguinte.

Depois de conhecer Paulo Honório e saber de seu pouco conhecimento no campo das letras, surge uma primeira dúvida: como se pode rejeitar o que não se conhece? O narrador repete ao longo da sua narrativa que aprendeu a ler na cadeia, já aos 18 anos, numa bíblia pertencente ao seu companheiro de cela, Joaquim sapateiro, o qual fez as vezes de professor. Contudo, como ascendeu socialmente, passou a frequentar gente letrada, como o juiz, o padre, o jornalista, o advogado e, por eles, passou a ter alguma notícia da literatura, escutando uma narrativa aqui, uma leitura ali, um debate. Embora tenha chegado a ficar ouvindo atento as discussões, na tentativa de se “instruir”, não são poucas as vezes que demonstra

desprezo pela literatura, o que será melhor discutido no capítulo 04. Para o momento, importa saber que, depois de dispensados o latim do padre e o Camões do advogado, só lhe restou a contribuição de Azevedo Gondim para a feitura do romance.

Esperando por uma escrita mais condizente com a sua própria capacidade linguística de comunicação, Paulo Honório deposita suas últimas esperanças no jornalista, e tem razões para isto. No jornal, Gondim “escreve o que lhe mandam” e, assim, o narrador supunha que ele, sendo-lhe obediente, poderia fazer o mesmo papel de “folha em branco” que fazia no jornal e traduzir “as ideias confusas que me fervilhavam na cabeça”. Mas o resultado da escrita após longas conversas com o jornalista é frustrante e o irrita, e a razão é de novo a linguagem: “\_Vá para o inferno, Gondim, você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que *fale* dessa forma!” (SB, cap. 02, p. 09, grifo meu).

Em síntese, Paulo Honório não aceita a escrita rebuscada, engessada por formalidades e regras obscuras, como seria a proposta por Nogueira, mas também não aceita a escrita do jornalista, certamente mais formal, mas também mais familiar, já que está habituado a escrever no cotidiano sobre o cotidiano, na linguagem corrente da época, publicando artigos nos jornais todos os dias, lidos inclusive pelo próprio narrador. Ainda assim, a considera ininteligível ou inadequada para seu propósito, qual seja: uma escrita que corresponda à sua própria forma de *falar* – “Há lá ninguém que *fale* dessa forma!”. Ao ouvir isso, Gondim reage e desautoriza o fazendeiro, afirmando que “um artista não pode escrever como fala”. A sentença do periodista “assombra” Paulo Honório: “Não pode por quê?” A resposta do jornalista lhe soa tautológica: “Não pode porque não pode” e “a literatura é a literatura, seu Paulo” (SB, cap. 01, p. 09).

Esse embate com Nogueira e com Gondim acaba por levar Paulo Honório “a encarar uma realidade que o seu plano não previra: há mais que uma língua na mesma língua” (Baptista, 2005, p. 140). A surpresa com o óbvio denuncia sua pouca ou nenhuma intimidade com o mundo letrado: escrever e falar não são a mesma coisa; e mais: há regras para isso, regras que o narrador, no entanto, parece ignorar, pois Gondim reafirma: “A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever

	<p>como falo, ninguém me lia” (SB, cap. 01, p. 09). Dessa discussão que encerra o capítulo 01, fica a lição (ou dúvida) para Paulo Honório: a escrita literária não é equivalente à língua falada, o que Gondim justifica aludindo a uma remota tradição – “foi assim que sempre se fez”. Decepcionado por não se reconhecer no livro que seria seu e tomando conhecimento de que ‘existem regras’, o narrador acaba por abandonar a ideia do romance, já que nada entende de tradição literária.</p>
<p>PH escreve sem obedecer a regras e com sua própria linguagem</p>	<p>O modo de dizer, portanto, a linguagem, foi a razão principal do malogro do projeto e também o elo de ligação que transformou o ‘<i>autor de direito</i>’ do romance que não vingou em ‘<i>autor de fato</i>’ (BAPTISTA, 2005) <i>deste livro</i> (a autobiografia) que conta sua própria história enquanto livro e adia a história do sujeito que o escreve. Mas como existe uma história que precisa ser contada, o narrador se vê novamente impelido a escrever e recomeça. A partir daí e considerando sempre a natureza dialógica do enunciado, é possível dizer que Paulo Honório tem uma atitude responsiva ao discurso literário de Gondim, pois sua escrita dialoga com ele, ora negando, ora reiterando o que ouviu do jornalista. Há momentos em que desdenha da técnica, expondo seu percurso de escrita, negando-se escritor. Em outros, apresenta-se (con)vencido e acaba reconhecendo que a escrita é uma árdua tarefa, muito diferente de falar: “se possuísse metade da instrução de Madalena, encoivara isto brincando” (SB, cap. 2, p. 12). Admitindo que sua escrita pode não ser reconhecida como literatura, o que importa para ele é que ela o represente.</p> <p>Importa muito, aliás, a Paulo Honório que seu livro o represente. Ao tempo em que se manifesta por uma linguagem objetiva, dura e seca, como descreveu Lafetá (2004), ela reverbera o desejo (recalcado naquela ideia de divisão do trabalho) de contar <i>sua própria</i> história, não uma história qualquer. Com isso, admite o caráter confessional de sua escrita, enquanto alega certa vantagem em escrever sozinho: “Afinal foi bom privar-me da cooperação de Padre Silvestre, de João Nogueira e do Gondim. Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo” (SB, cap. 02, p. 11).</p> <p>A ideia do livro como negócio é aqui inteiramente abandonada e nem todas as tentativas falhadas de escrever a muitas mãos foram suficientes para fazê-lo desistir, pois a escrita se tornara uma necessidade tão vital (“um impulso irresistível”, diz Baptista) que ele tem que realizá-la, mesmo que sozinho, mesmo</p>

	<p>não sabendo fazê-lo. Como se ocupou na vida com outros empreendimentos mais lucrativos, afirma: “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” (SB, cap. 2, p. 13).</p>
<p>Baptista diz que a intenção de PH era de escrever um romance. Não é.</p>	<p>Uma vez que chegamos novamente às intenções da escrita de Paulo Honório, retorno ao debate com o professor Abel Barros Baptista (2005), para quem o narrador queria escrever um romance desde que lhe ocorreu a ideia do livro. O crítico argumenta que apesar de Paulo Honório dizer, no início do segundo capítulo, que pretende contar sua história, em nenhum momento ele chega a declarar que “a razão de ser do livro ou da escrita” seria a sua história pessoal. Por isso, para ele, quando passou para a escrita individual, o narrador manteve o mesmo projeto inicialmente malgrado, ou seja, sendo as intenções as mesmas, o livro do cap. 01 e o do cap. 02 seriam um livro só, portanto, um romance. Essa me parece uma contradição evidente no argumento, considerando a materialidade do texto do romance: “Tenciono contar minha história”, diz Paulo Honório no cap. 02, para começar o cap. 03 enfim se apresentando: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório” (SB, cap. 03, p. 15). Parece-me que tais passagens são suficientemente claras para entendermos que o eu que narra é também o protagonista da narrativa. Além disso, o próprio Baptista admite que Paulo Honório sempre desejou que sua própria história fosse contada no livro. Assim, ainda que se tratasse de um romance, era de si mesmo que Paulo Honório desejava falar.</p> <p>Os argumentos de Baptista (2005) me permitem propor o entendimento contrário ao que ele mesmo defende. Paulo Honório desejava, de algum modo, ver-se na história do romance, reconhecer-se nela; tanto assim que não aceitou o texto que os outros escreveram por não se ver nele, mesmo não podendo dizer isso claramente aos amigos, ou seja: o propósito manifesto de fazer um romance não passava de um disfarce para narrar a história da própria vida. A não aceitação da escrita pernóstica e safada de Gondim e a retomada solitária da escrita são sinais evidentes desse desejo. Isso explica também por que o modo de contar a história lhe era caro; era preciso que o livro fosse a tradução das suas “ideias confusas”;</p>

	<p>Gondim não poderia distorcê-las ao ponto de ele não poder se ver ali representado. Por isso, a linguagem tornou-se um ponto incontornável, até porque ele mal conseguia decifrar a outra, literária, tradicional, do tipo Camões ou inspirada nele. Assim, se para Baptista, “este livro” anunciado na primeira linha continua sendo um romance, na presente leitura, ocorre o contrário: a intenção de Paulo Honório, desde o princípio, era confessional antes mesmo do projeto do romance e deveria tratar de sua história, ainda que fosse vendida como ficção.</p>
<p>PH escreve com o que tem. GR escolhe criticamente o que quer</p>	<p>Fosse ou não fosse ficção, se afastado da única linguagem que conhece, Paulo Honório não poderia ver-se a si mesmo, não poderia dizer de si mesmo, o que não aconteceria com a língua do colonizador nem com a dos intelectuais. Portanto, ele escolhe a linguagem coloquial porque é o único recurso de que dispõe para escrever, depois de verificar que as outras alternativas que lhe foram apresentadas eram inadequadas para seu fim. Sendo um homem orgulhoso e contador de vantagens (“potoqueiro”), poderíamos ver essa recusa à linguagem formal ou culta simplesmente como uma maneira de encobrir sua ignorância no assunto; mas como ele é também um homem de palavra, o uso dela põe em evidência a necessidade de coerência de quem, desejando traduzir-se em escrita, corresponda, no papel, o quanto possível, àquilo que conhece e com o que se identifica. Fosse uma narrativa ao modo machadiano, quem sabe o narrador pudesse alertar a leitora “bem educada” para “tapar os ouvidos”, quando dos impropérios pronunciados pelo protagonista. Ao modo Graciliano, o narrador escreve e justifica sua dificuldade de elaborar o pensamento na escrita, mas, uma vez esclarecida a escolha da linguagem, dispensa ressalvas.</p> <p>Em <i>S. Bernardo</i>, a linguagem compõe o discurso de muitas maneiras e todas confluem, afinal, para que Paulo Honório seja personagem do romance e autor da autobiografia. Relembremos ainda uma vez Bakhtin: o sujeito não existe fora da linguagem; ela, ao mesmo tempo que marca sua individualidade, é também algo que, sendo-lhe anterior, revela as “determinações ideológicas” às quais se submete (FIORIN apud BRAIT, 2015, p. 10). Por isso, o livro que Paulo Honório escreve escreve Paulo Honório, dá-lhe vida e o torna a um tempo a subjetividade de onde se origina o discurso e o objeto de discurso de um outro: Graciliano Ramos. Este, diferentemente de sua personagem, realiza criticamente suas escolhas, as quais</p>

	compõem uma verdadeira política da linguagem, ou seja, uma defesa consistente do que entende como literatura brasileira e sua função, ou como deveria ser.
--	--

## 2.2. A metanarrativa e os andaimes da construção da literatura nacional

Conselhos para escrever de PH e de GR	<p>Em 26 de janeiro de 1936, em resposta a uma carta da esposa, Graciliano se diz impressionado com o estilo com que ela escreve; por isso, recomenda que ela arranje “assunto para um romance”. Heloísa, que nunca antes escrevera literatura, parece acatar o conselho e expor suas dúvidas, pois nas cartas subsequentes, ele continua a aconselhá-la. Uma das recomendações é sobre o assunto do qual ela deveria tratar: “a gente miúda”, que ela conhece do convívio, lavadeiras, fateiras, retirantes, com sua riqueza interior (“paixões, manias, etc.”). Sem se ocupar de estruturar previamente um enredo, ela deveria se importar em fazer as personagens se moverem e falarem “como toda a gente”. Quer dizer, sem importar muito o que fizessem, ela deveria registrar o modo como faziam, como falavam e, por isso, complementa: “foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira” (Cartas, p. 217)<sup>13</sup>. Ainda aconselha que a esposa escreva como Paulo Honório, “sem nenhuma ordem”, à noite, como atividade apartada das obrigações ordinárias, utilizando a imaginação em associação com a memória, de modo que a história vá se estruturando sem grandes programações anteriores</p> <p>Muito do que constituem as estratégias de Paulo Honório, enquanto personagem que afirma escrever um livro, consta em cartas de Graciliano para sua esposa ou para seu amigo J. Pinto (1932 a 1936). Além das cartas, ensaios publicados em jornais e revistas da sua época (depois reunidos em livros) juntamente com os outros romances e os livros de memórias se somam aos andaimes de <i>São Bernardo</i> para fazer ver que Graciliano, entre conselhos, críticas e autocríticas, estava sempre em defesa da construção de uma literatura que se pudesse dizer genuinamente brasileira e que ele considerava em construção. Os andaimes que aparecem no romance, relativos a tema, linguagem, relação com a realidade e forma, são simultaneamente discurso de defesa e exemplo dessa</p>
---------------------------------------	--

<sup>13</sup> Carta a Heloísa de Medeiros Ramos (26/01/1936).

	literatura. Porque ele refutava a literatura produzida até então, incluindo o Modernismo da geração de 22, é o que pretendo expor neste item.
<b>2.2.1 Em defesa de uma linguagem brasileira para a literatura: os falares regionais</b>	
As principais estratégias para escrever	Na pauta das discussões em torno da <i>representação do outro</i> na literatura da década de 1930, a linguagem torna-se elemento importante, incômodo e mal resolvido entre os escritores e críticos do período. A ela Graciliano sempre retorna, dentro e fora de seus livros. De um lado, o autor rejeita o português europeu como padrão da língua, utilizando uma estrutura menos formal, mais abasileirada; de outro, critica a linguagem dos intelectuais brasileiros, distante dos falares do país, falares estes dos quais sua geração procura se aproximar. Vale destacar o modo como essas escolhas são expostas no romance, como parte de sua filosofia da composição.
Sobre a gramática correta	Ao que parece, uma preocupação de Heloísa para escrever é a correção gramatical. Graciliano diz a ela para não dar muita importância a isso: “é um elemento irrelevante e até estraga a literatura: [...] a gramática não tem importância [...] <i>os nossos escritores atuais, Zelins e Jorge à frente ignoram isso completamente</i> ” ( <i>Cartas</i> , p. 209) <sup>14</sup> . E continua em outro momento:  <i>Anteontem Múcio quis falar-me em sintaxe: atrapalhou-se e disse “essa engrenagem”. Eu achei a expressão muito feliz. E digo-lhe francamente que essa engrenagem é inútil. Se ela servisse para alguma coisa o professor Higino Belo, que analisa por baixo d’água, embora tudo errado, escreveria bem. Entretanto o professor Higino Belo é absolutamente cavalo e incapaz de deitar uma vírgula no lugar onde ela deve estar</i> ( <i>Cartas</i> , p. 213) <sup>15</sup> .
Crítica a GR – escreve correto demais	Estranha que Graciliano faça uma recomendação tão contrária ao rigor com que ele próprio escreve, pois foi exatamente esse o motivo de <i>São Bernardo</i> ter sido alvo de críticas na época da publicação; a linguagem pareceu, até mesmo a seus pares, equivocada, exagerada ou inverossímil. Lúcia Miguel Pereira ( <i>apud</i> BUENO, 2001, p. 229), por exemplo, considerou-o <i>inverossímil</i> , pois um sujeito da procedência de Paulo Honório não poderia jamais escrever daquela forma, qual seja, com um português impecável: “Pois, parece incrível, mas neste seu último e

<sup>14</sup> Carta a Heloísa de Medeiros Ramos (19/12/1935).

<sup>15</sup> Carta a Heloísa de Medeiros Ramos (30/12/1935).

	<p>notável romance o único defeito é ser bem escrito demais. Entendamo-nos: bem escrito demais para ser narrado por esse áspero Paulo Honório que aprendeu a ler na prisão”.</p> <p>É possível que a autora desejasse que a gramática de Paulo Honório fosse ‘errada’ e que suas palavras “exóticas” fossem grafadas entre aspas, como se fazia comumente naquele período. Era assim que os intelectuais tentavam se aproximar do outro de classe, especialmente os chamados escritores regionalistas do decênio de 30. Corroborando com Candido, diz Brunacci (2008), ao invés de alcançar o caráter humanizador que objetivavam com essa prática, os autores terminavam por reificar sua personagem, já que estabeleciam uma distinção de superioridade: um “narrador ‘culto’ [frente a uma] personagem “inculta” (p. 18). Como vimos, Graciliano não utiliza esse recurso e manteve sempre o uso de uma “sintaxe escorreita, de apuro verbal” (BASTOS, 2006, p. 102), pois achava que tais estratégias não eram bem sucedidas; elas, ao invés de aproximar, distanciavam ainda mais o intelectual do subalterno que ele desejava representar.</p> <p>Pensando então nos capítulos iniciais de <i>São Bernardo</i> como discurso de Graciliano, autor do romance, nos deparamos com uma contradição, pois ao mesmo tempo em que afirma rejeitar a “língua de Camões”, não abre mão do uso da língua correta demais, como disse Lúcia Miguel Pereira. É preciso entender o que está em jogo nessa questão, quer dizer, qual literatura Graciliano desejava e escrevia e qual literatura ele estava, afinal, rejeitando ou criticando.</p>
<p>Contra a literatura passadista</p>	<p>Ao denegar a “língua de Camões”, está em jogo a rejeição à literatura passadista, uma “literatura semi-importada” que impunha às personagens uma “sintaxe encrecadíssima, ideias e sentimentos que os gringos manifestavam nos livros”. Essa literatura criava “um mundo absurdo”, repleto de “heróis falsos” que agiam em “regiões desconhecidas porque às vezes os autores se envergonhavam de localizá-los em Santa Rita do Passa Quatro ou Jacaré dos Homens” (Garr., p. 155)<sup>16</sup>. Para ele, a preocupação excessiva com a técnica e com os temas importados da Europa dava como resultado uma literatura que não convencia, com</p>

<sup>16</sup> RAMOS, Graciliano. Jorge Amado (1937?)

	<p>personagens que não pareciam existir, com os quais o leitor não poderia se identificar.</p> <p>Esse tema estava em discussão entre a intelectualidade do país desde o Romantismo, sempre com a finalidade de romper com a língua do colonizador e criar uma linguagem literária brasileira, sem o que não seria possível construir a nossa identidade nacional. Mas o Modernismo de 22 teria acentuado e radicalizado essa discussão, trazendo a escrita informal e a linguagem popular ‘para dentro’ da literatura. Ao rejeitar essa literatura colonizada, poderíamos entender Graciliano como um afiliado desse movimento, e muitos estudiosos assim o consideram.</p>
Crítica aos modernistas	<p>A partir de Lafetá (2004), parte dos estudiosos da literatura passou a entender a geração de 1930 – chamada regionalista – como a segunda geração do movimento modernista. Lafetá entende que houve, de uma década para outra, uma continuidade no movimento e considera 30 a segunda etapa (mais social e política) do movimento iniciado em 1922 (mais estético).</p> <p>Entretanto, de acordo com Bueno (2001), a maior parte dos escritores de 30 recusa totalmente esse tipo de relação, negando toda possibilidade de diálogo ou continuidade com o movimento modernista. Graciliano está entre esses que não se admitem influenciados. Em princípio, alega ironicamente que, na época, era “vendedor de chita” em uma loja de tecidos no interior de Alagoas e não acompanhou o processo. Além disso, em declaração menos irônica, reduz a importância do movimento, afirmando que eles (os participantes da Semana) fizeram muito barulho e produziram pouco, não legando nenhuma grande obra à posteridade.</p> <p>Ao que me parece, essa crítica está sutilmente marcada no romance com a não aceitação da escrita de Gondim que, como o próprio Graciliano, escrevia para o jornal; esperava-se que sua linguagem fosse considerada adequada, mas é tida como “pernóstica e safada”. E trata-se mesmo de uma crítica, não uma rejeição completa porque o narrador não deixa de considerar a possibilidade de aproveitá-la posteriormente, ‘depois de expurgada’ (SB, cap. 02, p. 13).</p> <p>É que Graciliano admite que a destruição do “academicismo estéril” foi o que limpou o terreno necessário para que uma literatura efetivamente brasileira</p>

	<p>começasse a se delinear na década de 30. Os “rapazes de 22”, ele diz, “fizeram uma varredura nos arcaísmos que dominavam a literatura brasileira, com suas inúmeras experimentações”. A linguagem, menos arcaizante e menos formal, utilizada por ele (e pelos demais escritores da geração de 30), assim como a possibilidade de abordagem de certos temas seriam antes impossíveis sem as condições criadas pelos radicalismos do movimento de 1922:</p> <p style="text-align: center;">Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançaram no mercado, em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos (GARR, p. 263)<sup>17</sup>.</p> <p>O escritor reconhece, assim, a importância do Modernismo no seu exato papel de vanguarda, que abriu caminhos sem os quais os romancistas de 30 não teriam logrado alcançar seus objetivos, ou não o teriam com a mesma facilidade; sobretudo não teriam um público leitor aberto a uma escrita menos formal e mais aproximada da oralidade.</p> <p>Bueno comenta que, embora a linguagem de Graciliano possa parecer “convencional” para nós hoje, naquele período, o autor já havia de fato “abandonado a obsessão pelo brilho e se aproximado da fala” (BUENO, 2001, p. 300). É possível perceber essa inclinação no filme <i>São Bernardo</i> (1972), dirigido por Leon Hirszman, pois chama a atenção a fidelidade do enredo ao texto original, sobretudo nos diálogos, quase sempre equivalentes ao escrito no romance, e chama a atenção exatamente porque as falas não soam artificiais quando pronunciadas pelos atores, o que reforça o aspecto oral que seu autor pretendia.</p>
<p>Intelectual como representante da cultura</p>	<p>Além da linguagem, há um outro aspecto com o qual Graciliano corrobora com o movimento que o antecedeu. Embora fossem, em sua maior parte, filhos da elite paulista cafeicultora, os expoentes da Semana de Arte Moderna se apresentavam como porta-vozes da cultura e desejavam que sua arte tivesse a capacidade de representar toda a heterogeneidade da nação: “Os modernistas queriam transformar a realidade cultural do país através de uma revolução estética”</p>

<sup>17</sup> Decadência do romance brasileiro (01/09/46).

	<p>(CARDOSO, 2021, p. 14), por isso, suas estratégias discursivas argumentavam também em busca de uma identidade nacional, representativa do povo, premissa com qual, reitero, Graciliano também estava de acordo.</p> <p>Foi o modo como os modernistas executaram essa aproximação que fez o escritor alagoano se distanciar deles porque, ainda com Cardoso, concretamente o movimento de 22 acabou silenciando e ocultando ainda mais os subalternos no seu discurso, por estarem mais interessados num ideal primitivista (afinal influenciados pelas vanguardas europeias) do que com as populações de existência dos povos originários que ainda existiam no início do século.</p> <p>Os intelectuais da antropofagia reconhecem o indígena apenas através de uma figura genealógica implícita no processo de miscigenação violenta durante a colonização e <i>negam completamente a existência de povos indígenas contemporâneos</i>, reduplicando seu genocídio concreto no presente e negando seu direito de existir na nação moderna pela sua representação confinada ao passado da nação (CARDOSO, 2021, p. 32, grifo meu)<sup>18</sup>.</p>
<p>Caetés ironiza os modernistas</p>	<p>Embora não seja Graciliano e sim o Modernismo o seu foco de estudo, as palavras de Cardoso (2021) tornam mais evidente a ironia de Graciliano aos modernistas. Por essa razão, abro um parêntese para mostrar a visão do autor no seu primeiro romance, <i>Caetés</i>, cujo narrador, João Valério, se torna uma espécie de paródia dos intelectuais de 22. João Valério gostaria de conhecer “canibais autênticos”, aqueles que foram dizimados séculos antes, para escrever seu romance, mas ao mesmo tempo, despreza Balbino e Pedro Antonio, remanescentes que moram na periferia da cidade onde vive.</p> <p>Conheço também Pedro Antonio e Balbino, índios. Moram aqui ao pé da cidade, na Cafurna, onde houve a aldeia deles. São dois pobres degenerados, bebem como raposas e não comem gente. O que me convinha eram canibais autênticos, e disso já não há. Dos xucurus não resta vestígio; os da Lagoa espalharam-se, misturaram-se (CT, p. 112, grifo meu).</p>

<sup>18</sup> Graciliano ironiza os modernistas de modo mais evidente no seu *Caetés*.

	<p>A distância entre o narrador e o objeto da escrita se desdobra em dois impasses: a distância histórica, de um lado, e a distância de classe do outro: “Sou incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago”, diz o narrador. Os índios canibais que devoraram o bispo Sardinha são ditos selvagens em oposição clara e direta ao termo “civilizado” que o narrador atribui a si mesmo, e tudo que se relaciona ao outro é sinônimo de menor, brutal e ingênuo, muito distante da sociedade na qual João Valério vive. Quanto aos remanescentes indígenas, além de aculturados, não pertencem à sua classe, vivem na periferia, são pobres, e João Valério cuida em manter distância da pobreza.</p> <p>Assim como os modernistas, João Valério não se interessa realmente em representar o indígena, mas apenas em representar-se, pois ao fim e ao cabo, é dele mesmo e da sua necessidade de destaque na sociedade que a história fala. A ironia de Graciliano reside no fato de que seu narrador-autor abandona a escrita do romance tanto porque não via nele autenticidade quanto porque não falava das questões do seu tempo.</p> <p>Fechado o parêntese (ou não?), vale destacar a diferença entre <i>Caetés</i> e <i>São Bernardo</i> na relação autor-objeto, comparando os indígenas como personagens do romance de João Valério e Paulo Honório como personagem do romance de Graciliano<sup>19</sup>. Paulo Honório, como personagem do romance, não é tratado como ‘objeto’ pelo autor-criador, como os indígenas em <i>Caetés</i>. Paulo Honório é um outro, cuja voz, cuja cultura e cujas particularidades o autor-criador respeita, não estigmatiza e ainda que não ‘concorde’ com suas ações, procura entender sua lógica: “Admitimos sem esforço a desonestidade e a loucura, mas precisamos saber por que elas existem, não queremos que sejam presentes do escritor às personagens” (LT, p. 258)<sup>20</sup>.</p>
A linguagem do sertanejo	Homem de letras, o meio pelo qual Graciliano procura conhecer o outro é pela palavra; por isso ele fez todo um esforço para re-conhecer de perto a linguagem dos coronéis, ao ponto de chegar a escrever para sua esposa um trecho do romance na primeira pessoa, como se fosse ele próprio o narrador:

<sup>19</sup> Ciente de que faço uma transgressão ao realizar essa comparação

<sup>20</sup> O fator econômico do romance brasileiro, 1945.

Julgo que aqui neste quarto, sozinho, vou ficando safado. Têm-me aparecido idéias vermelhas. Anteontem abreequei a Germana num canto de parede e sapequei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. [...] Vai sair uma obra-prima em língua de sertanejo, cheia de termos descabelados. (Cartas, p. 121)<sup>21</sup>.

Destaco a questão do re-conhecimento porque Graciliano, sendo alagoano do interior, bem conhecia essa linguagem e ainda tinha seu pai como referência do que fosse um coronel. Apesar dos seus ideais justificados e de ter conhecimento de causa acerca dos assuntos dos quais tratava, essa escolha também não ficou impune às críticas do período. Contemporâneo de Graciliano, Fran Martins (1935, *apud* MENDES, 2017, p. 187), escritor cearense, afirmou que a linguagem pouco convencional de Paulo Honório era um equívoco do autor, que havia confundido “baixo calão com linguagem popular”, o que tornava o livro recheado de passagens “inconvenientíssimas”. Isso, segundo ele, contribuía para reforçar certa “impressão, já bastante arraigada, de que toda obra regional só é perfeita quando encerra capítulos que não possam ser lidos em voz alta ou por pessoas sérias”.

Com efeito, um sem-número de exemplos dessa “língua de sertanejo” avultam ao longo do romance, entre palavras de baixo calão e expressões regionais, além dos ditos populares, amplamente reproduzidos, desenhando o universo da formação e das crenças de Paulo Honório. Isto porque Graciliano escolhe a linguagem que julga coerente para a sua personagem, a qual não poderia ser culta porque não condiz com a sua pouca formação letrada.

Quanto à vulgaridade das expressões, mais uma vez, é ele mesmo quem o confessa, em mais uma carta de quando estava na revisão do livro, com seu ácido e habitual humor, que esperava reações dessa natureza:

Encontrei muitas coisas boas da língua do Nordeste, que nunca foram publicadas, e meti tudo no livro. Julgo que produzirão bom efeito. O pior é que há umas frases cabeludíssimas que não podem ser lidas por meninas educadas em convento. Cada palavrão do tamanho dum bonde (Cartas, p. 169)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Carta a Heloísa de Medeiros Ramos. 15/09/ 1932.

<sup>22</sup> Carta a Heloísa de Medeiros Ramos, 04/10/1932.

É também por conta da linguagem que Graciliano recebe com bons olhos os dois primeiros romances de José Lins do Rego. Para ele, o amigo paraibano conseguira engendrar romances interessantes, utilizando essa “pobre língua do nordeste, língua bronca, incerta, de vocabulário mingüado”; isto porque essa língua seria a própria expressão das personagens do ambiente precário onde elas circulam: “Notem que o matuto fala pouco diante de pessoas sabidas. Quando o obrigam a falar, recorre a gestos, usa circunlóquios - e o discurso é charada” (*Garr.*, p. 136)<sup>23</sup>. O narrador deve adotar sempre o ponto de vista da personagem principal, a fim de manter o todo coeso, verossímil e de não contaminar a vida da personagem com seu próprio ponto de vista.

A posição do autor frente à linguagem é, portanto, consciente e radical, e não cede às críticas puritanas que recebeu. Para ele, na verdade, é preciso muito esforço para alcançar essa mediação, o que ele defende em seu livro de um jeito enviesado, fazendo com que Paulo Honório não aceite ser representado por outro e assumindo ele próprio o papel do escritor.

É evidente que, na sua obra, a linguagem da personagem não é apenas um ‘meio para’; ela é constituída pelo sujeito e também o constitui. Mas não é só. Quando a personagem escreve com uma linguagem pragmática, não-literária, como é o caso de Paulo Honório, Graciliano faz jus ao modo de fala da personagem. Essa preocupação está presente na própria necessidade de Paulo Honório de também dizer-se ao seu modo, ver-se na própria escrita. Não fosse isso, teria aceitado as propostas de escrita de Gondim e de Nogueira para escrever o romance.

Por isso, importa muito para Graciliano fazer com que Paulo Honório utilize sua própria linguagem e revele intimamente quais são seus problemas e seus anseios. Ele faz da “língua sertaneja”, natural do coronel, do cangaceiro, do homem da roça, o principal recurso para compor seu romance porque ela representa um modo de vida, é intrínseca a uma cultura e, sem ela, sua personagem até poderia existir, mas como personagem de um romance apenas, monológico e talvez bastante inverossímil.

---

<sup>23</sup> RAMOS, Graciliano. Um romancista no Nordeste (1934)

### 2.2.2. Por uma literatura realista: em busca do retrato do país

<p>O modernismo abriu a possibilidade e de conhecermo o país</p>	<p>Segundo Graciliano, somente depois do “escândalo” promovido pelo Modernismo é que o caminho se abriu para que os romancistas de 30 se pusessem a “examinar cuidadosamente” os lugares e os indivíduos que “se mexem” nesses lugares, “os trabalhadores do eito, os retirantes, os vagabundos, os criminosos, as prostitutas, os funcionários públicos e as crianças das escolas”. Foi a partir daí que os autores começaram a falar da realidade do país, ou seja, daquilo que experienciavam, vendo, sentindo, sem se preocuparem muito com “regras [e] praticamente desconhecê-las”; foi a partir daí, em suma, que “pedaços do Brasil” começaram a aparecer (Garr., p. 156)<sup>24</sup> e <i>São Bernardo</i> é, como um todo, um recorte desse Brasil e uma metáfora dele.</p> <p>A verdadeira literatura, na sua concepção e na de muitos outros intelectuais de 30, tinha como função conhecer os modos de vida do país e, se possível, escancarar os seus problemas. Elogiando o trabalho desse grupo de escritores do qual faz parte, Graciliano afirma que eles fizeram “reportagem” e mostraram a realidade, com menos idealizações e mais verdades. Assim, para o autor, no que diz respeito à representação, a geração de 30 avançou um degrau em relação à de 20:</p> <p style="padding-left: 40px;">Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe. Para isso resignaram-se a abandonar o asfalto e o café, viram de perto muita porcaria, tiveram a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica (LT, p. 93)<sup>25</sup>.</p> <p>A defesa de Graciliano é de que é preciso reconhecer os valores e a cultura nacionais; os intelectuais precisam se ocupar de fazer esse registro – o que somos, a nossa língua, a nossa cultura – o que só é possível se se voltarem para as diversas regiões do país. Sem isso, não há possibilidade de uma criação literária que se possa chamar de brasileira.</p> <p style="padding-left: 40px;">Para sermos completamente humanos, necessitamos estudar as coisas nacionais, estudá-las de baixo para cima. Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se</p>
--	---

<sup>24</sup> RAMOS, Graciliano. Jorge Amado, 1937.

<sup>25</sup> O romance de Jorge Amado, 1937.

	<p>esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro” [...] (LT, p. 258)<sup>26</sup>.</p>
<p>Conhecer e valorizar a cultura nacional</p>	<p>No entanto, o delineamento dessa busca nem sempre garantiu resultados promissores, pois mesmo entre a intelectualidade sua contemporânea, havia ainda uma forte contradição: o querer representar o povo junto ao sentimento de afastamento (por diferença cultural, por preconceito e até repulsa) desse mesmo povo:</p> <p style="padding-left: 40px;">Graciliano Ramos sempre insistiu no fato de que o intelectual brasileiro corre o risco de falar de uma realidade que não conhece, com a qual não conviveu, deixando-se embalar por certas cantilenas que ajudam a deformar ainda mais o já precário conhecimento que temos de nós próprios (GARBUGLIO, 1994, p. 53).</p> <p>Assim, o intelectual reconhece e defende uma necessidade de exposição dos problemas sociais que o país enfrenta, mas acredita que, “sem conhecer os meandros da realidade de cada região do país e do povo que as habita”, jamais será possível construir uma identidade nacional (GARBUGLIO, 1994, p. 53).</p>
<p>contra o romance intimista</p>	<p>Em defesa desse ideal, além da recusa à literatura colonizada, Graciliano ainda faz frente a outra corrente literária sua contemporânea: a literatura intimista ou de cunho psicológico. Em texto de 1935, ele levanta uma série de argumentos que constituem um verdadeiro manifesto contra essa literatura de caráter não-realista: além de ser produzida por “gordos capitalistas” (LT, p. 92),<sup>27</sup> que não veem os problemas pelos quais passa a população pobre, é uma literatura que “acha que tudo está direito, que o Brasil é um mundo e que somos felizes”; ela ainda produz uma série de distorções que se tornam um verdadeiro desserviço ao país: “dizer que a nossa gente não tem vontade de trabalhar é brincadeira” (LT, p. 93), reclama.</p> <p>Luís Bueno (2001) explica que é ainda incomum falar de romance psicológico nos anos 30, devido a escolhas feitas pela própria historiografia e pela crítica literária, que sempre valorizou o romance social desse período; mas ela era</p>

<sup>26</sup> O fator econômico do romance brasileiro, 1945.

<sup>27</sup> Vale dizer que os gordos ordenados não são provenientes, claramente, da venda de livros, mas sim do fato de serem estes homens “banqueiros, acionistas, comerciantes, proprietários” (RAMOS, Graciliano. O romance de Jorge Amado (1935). In: RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 3 ed, 1975, p. 92. Esta edição será base das citações posteriores e será referida como *LT*, seguida do número da página.).

	<p>produzida desde o início da década e viria a se tornar majoritária no seu final, quando o romance engajado chegava ao seu saturamento. Essas duas correntes, polarizadas na literatura, na política e na ideologia, debateram e se criticaram por meio de jornais e revistas do período.</p> <p>Candido, em “A revolução de 30 e a cultura”, põe também em destaque essa polarização. No amálgama das ideologias políticas e religiosas, os intelectuais se dividiram e demonstraram muitas vezes em sua obra e em sua crítica esse posicionamento. De um lado, o catolicismo, que aglomerava uma estética essencialista, que misturava “tensão e mistério” à busca de sentido da vida, acabou vinculando-se ao pensamento político de direita, conservador e reacionário, integralista e até mesmo “proto-fascista”, o que provavelmente explica as razões pelas quais os estudos literários não lhe deram muito destaque. Do lado oposto, havia uma esquerda mobilizada pela análise da sociedade sob o viés marxista que, entre outras coisas, manifestava seu descontentamento em relação “ao sistema social dominante”, mediante a “análise crítica da realidade brasileira” (CANDIDO, 1987, p. 190).</p>
<p>Intimista ou social, o romance de 30 é sempre realista</p>	<p>Contudo, tanto Candido quanto Bueno explicam que ambas as correntes têm muitos pontos em comum, sendo o mais relevante o fato de que todos os autores sempre discutiam “um problema (moral ou social), citado pela intenção dos autores” em nota prévia ou prefácio, a fim de “garantir a leitura mais inequívoca possível” (BUENO, 2001, p. 121). Ainda diz Bueno: “mesmo o mais introspectivo dos romances não abre mão de colocar as grandes questões da existência e da espiritualidade humanas no momento presente, numa situação histórica visível” (p. 121). Assim, de ambos os lados, os autores de 30 se consideravam bastante engajados com a realidade.</p> <p>Lidas à distância por Candido e por Bueno, as duas tendências do romance de 30 não percebiam o que os dois autores nos mostram com clareza: devido à tensão ideológica que as separava, muitas vezes romancistas com posicionamentos políticos diferentes apresentavam soluções estéticas muito parecidas (cf. Bueno, 2001). Assim a polarização do país naquele momento, conquanto fosse utilizada como critério de análise, era externa à obra e acabava se sobrepondo a quaisquer outros elementos que pudessem interessar à arte literária. Apresento a esse</p>

respeito, então, dois exemplos desenvolvidos pelos estudiosos ora citados, os quais partem de escritores que atuavam em polos opostos. De um lado Lúcio Cardoso, de outro, Jorge Amado. A leitura é útil neste ponto porque ambos os professores mostram a capacidade de Graciliano de abarcar tanto os aspectos sociais quanto os psicológicos, apesar da crítica citada no início deste item.

O caso de Lúcio Cardoso, conta-nos Luis Bueno (2001, p. 15), envolve uma relação conceitual do próprio termo “romance”. Ele, que escrevia romances de tipo intimista, quando da recepção do primeiro romance de Clarice Lispector, afirmara, defendendo a autora, que o livro não era "um romance no sentido exato da palavra" e que ela apenas não tinha ainda "o jeito e os segredos do metier". Essa leitura nos dá a dimensão do nível de compromisso com a realidade que marca o período, quando um escritor da dita literatura intimista acaba por demonstrar que ele mesmo entende que um romance no “sentido exato da palavra” é um romance realista (BUENO, 2001, p. 15).

Já Candido analisa uma nota explicativa de Jorge Amado ao romance *Cacau* e demonstra como a intenção declarada do autor se afinava com o primado da observação da realidade sobre a criação literária, e a antecedia. Diz a nota: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de *literatura* e um máximo de *honestidade*, a vida dos trabalhadores de cacau no sul da Bahia” (*apud* CANDIDO, 1987, p. 196, grifos meus). Vale destacar a oposição entre os termos honestidade e literatura, hierarquicamente organizados, como se a literatura, “aqui sinônimo da elaboração formal”, fosse um “embuste que atrapalha o enfoque certo da realidade” (p. 196-197). Bueno mostra ainda que essa atitude se estende à crítica literária contemporânea de Graciliano, ela também sempre de algum modo “engajada”, valorizando a relação da literatura com a realidade, o posicionamento ideológico do autor e a intenção declarada.

Graciliano e o critério sociológico de análise

Assim, era também contra essa literatura que Graciliano muitas vezes escrevia. E nem mesmo ele abria mão dos critérios externos de análise, anteriores à obra; pelo menos é o que fica claro em “Norte e sul”, de 1937. Para Graciliano, os intimistas compunham enredos “fora do mundo”, quer dizer: fora do mundo que ele, Graciliano, desejava ver na literatura, uma literatura capaz de revelar como as elites dominavam o país e exploravam a população pobre; também como sofria a

gente pobre por ser explorada, por não ter direitos etc.

A miséria é incômoda [...] É bom não contar que a moenda da usina triturou o rapaz, o tubarão comeu o barqueiro e um sujeito meteu a faca até o cabo na barriga do outro. Isso é desagradável.

É mesmo. É desagradável, mas é verdade (LT, p. 136).<sup>28</sup>

O autor julga acertado quando o romancista opta por não criar uma alternativa ou outra saída para um evento narrado que não a exposição das misérias do país ou das “miseriazinhas” que corroem o ser humano, das quais o romance intimista não fala por se ocupar de uma “confusa humanidade só de almas” que vivem “longe da terra, soltas no espaço”. Para evitar esse nível de inverossimilhança, os realistas da geração de 30 procuraram *evitar a metáfora* e disseram tudo como tinha que ser: “Ouviram gritos, pragas, palavrões, e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pontos nos ii” (LT, p. 93).<sup>29</sup>

Tratar da vida das pessoas que sofrem na vida real, com fidelidade, é a exigência do autor e razão pela qual elogia o segundo romance de Jorge Amado, *Suor*, sobre a história das pessoas que vivem num cortiço no Pelourinho em Salvador. Os outros, da “outra literatura” são “inimigos da vida” e não toleram “a narrativa crua, a expressão áspera” (LT, p. 136).

Para Graciliano, entre os maiores erros que um escritor pode cometer está a falta de correspondência entre a experiência vivida e a arte literária. Daí sua veemente crítica aos escritores que “princípios descrevendo coisas que viram e acabaram descrevendo coisas que não viram” (Garr., p. 263-264)<sup>30</sup>; escritores que, ao apostarem demasiadamente na imaginação, “entraram resolutamente a delirar”. Exemplo disso é o romance *Riacho doce*, de José Lins do Rego, cuja trama tem início na Suécia, “embrenhando-se em regiões desconhecidas”. Teria o romancista paraibano comprometido a obra: “as qualidades do escritor somem-se quase aí, ou seus defeitos avultam”.

<sup>28</sup> RAMOS, Graciliano. “Norte e sul” (1937).

<sup>29</sup> RAMOS, Graciliano. O romance de Jorge Amado (1935).

<sup>30</sup> RAMOS, Graciliano. Decadência do romance brasileiro (1941/1946). In: RAMOS, Graciliano. *Garranchos – textos inéditos de Graciliano Ramos*. Thiago Mío Salla (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 263 e 265. Esta edição será base das citações posteriores e será referida como Garr., seguida do número da página.

O artigo, primeiramente publicado em 1941 (mas no Brasil apenas em 1946), tece uma crítica severa a autores já consagrados na literatura, naquele momento – o já citado José Lins do Rego, além de Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Amando Fontes. Tais autores, se não declinaram, no mínimo estagnaram, por terem se esquecido da sua essência, das suas origens e, com isso, terem passado a escrever “conveniências”. Em outros termos, eles teriam abandonado o olhar para a realidade e passado a criar mundos que não existem, parafraseando o próprio Graciliano.

Estamos, portanto, diante de um escritor que exige da literatura, sua e alheia, a observação da realidade, a exposição nela mesma das verdades nuas e cruas para as quais o leitores, ainda que a contragosto, precisam olhar, conhecer e, quem sabe, se reconhecer. Daí a crítica aos artificialismos de todos os tempos – a linguagem acadêmica demais, inadequada, a geografia que não existe no mapa, a explicitação da tese de modo claro demais, pedagógico demais.<sup>31</sup> E também a autocrítica, sempre presente por constantemente se questionar se encontrou uma forma capaz de abordar o outro sem violentá-lo ou ser-lhe conivente ou paternalista.

### ***2.3 Para além da intenção: a metaficção e o cuidado com a forma***

Graciliano também se preocupa com a forma

No prefácio de *Conversas*<sup>32</sup>, livro que reúne entrevistas concedidas por Graciliano a diversos jornais e revistas ao longo da vida, Thiago Mio Salla e Ieda Lebnzstayn (2014, p. 19) apontam a estética realista como elemento formador desse leitor de *Eça de Queiroz*, Aluizio Azevedo entre outros, e o valor que dava a essas obras pela ausência de “falseamentos e pieguices”. O reconhecimento do caráter realista de sua obra por parte da crítica extrapola a atestação e chega a

<sup>31</sup> Há aqui como que uma mistura de duas questões: a crítica à literatura não realista e o posicionamento ideológico. Mas isso não quer dizer que a escrita intimista da década de 30 estivesse mais próxima de uma proposta eminentemente estética, menos dependente do real e, de algum modo, mais correta literariamente falando. Mas a crítica a essa linha de escrita junto com a ideologia a ela relacionada mostra como a própria crítica relacionava uma coisa com a outra. Assim, o apuro da linguagem, dita acadêmica ou conservadora mesmo, imitando os escritores portugueses, vinculava-se diretamente a um modelo europeizante, colonizado, que negava, por consequência, a língua do povo e a realidade do país abordada pelo romance social.

<sup>32</sup> LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Tiago Mio. Prefácio. In: RAMOS, Graciliano. *Conversas*. LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Tiago Mio (Orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 19. Esta edição será base das citações posteriores e será referida como *Conv.*, seguida do número da página.

soar como elogio ao escritor, pois parece, até certo ponto, evidente que as histórias que criou, com as particularidades de cada narrador, sua linguagem e seu modo de agir no mundo estão estreitamente relacionados com essa perspectiva.

Com efeito, essa preferência pela estética realista já se manifestava desde o início da sua vida literária. Na sua primeira entrevista, em 1910, com apenas 18 anos e alguns textos publicados em jornal, Graciliano comenta as primeiras leituras que fizera na vida e o quanto admirara “as bonitas descrições” dos romances indianistas de José de Alencar. Nessa primeira exposição, trata de evidenciar sua principal exigência para a composição literária: a verossimilhança, da qual sentia falta no autor d’*O guarani*. O inverossímil em Alencar estava então relacionado a “sentimentos impossíveis” que o autor atribuíra aos índios, como fidelidade e amor platônico, além outras atitudes consideradas nobres, para não dizer importadas de nobres heróis europeus, tais como autoimolação e sacrifício cristãos em prol do branco, bem ao contrário dos “sentimentos desconfiados e lúbricos dos nossos selvagens”, em sua opinião; mas eram falhas que ele antes não percebia devido à sua própria inexperiência como leitor, que “ainda não conhecia o que há de podre pelo mundo afora” (Conv., p. 52)<sup>33</sup>. Esse verde Graciliano já dava a perceber as bases que iriam nortear sua crítica e sua escrita ao longo da década de 30, quando publicaria seus quatro romances e se consagraria como um dos maiores escritores do país.

É dentro dessa tônica que o autor critica a distorção causada pela irmã, Marili, num conto que ela escrevera sobre uma lavadeira: “julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de menina habituada aos romances e ao colégio”. Marili teria, então, visto a lavadeira sob seu próprio ângulo, o que poderia produzir um olhar condescendente ou reificado<sup>34</sup> (*Cartas*, p. 293). Para alcançar essa meta, é preciso conhecer a realidade da personagem em profundidade. Sendo esse seu principal material de produção artística, ele é imprescindível para a construção da história.

<sup>33</sup> RAMOS, Graciliano. Um inquérito. Jornal de Alagoas, 1910.

<sup>34</sup> Carta a Marili Ramos (23/11/1949).

Esse foi o pecado de Marili, uma escritora iniciante, mas foi também o de um autor experiente – Amando Fontes. Vejamos o comentário do escritor sobre o romance *A rua do siriri*, uma história de prostitutas. O tema é excelente em sua opinião, mas a linguagem e a moral do narrador destoam e estragam o romance. Desse modo, inverte o princípio da crítica que recebera de Fran Martins e julga absurdo que um “lugar de safadeza” seja “rigorosamente policiado na sintaxe e na moral”. Assim, os que lerem o livro

acharão os quartos severamente fechados, não perceberão saias erguidas, gestos equívocos, rumores suspeitos. As meretrizes não jogam, não bebem, nunca se dedicam à profissão, falam como senhoras e, todas iguais, possuem sentimentos nobres. Referem-se à desgraça em que vivem, mas com injustiça. Se os lupanares fossem aquilo, venceriam, em austeridade e recato, os mais inflexíveis estabelecimentos de educação feminina (Garr, 2012, p. 265)<sup>35</sup>.

Essa defesa arraigada e persistente da observação da realidade faz parecer que o autor minimiza a criação literária, como se a criação fosse sintoma de diminuição da qualidade da própria literatura (cf. Candido, 1987)<sup>36</sup>. Mas não. Embora repita muitas vezes que não devemos confiar demasiado na imaginação (em *São Bernardo*, “sou incapaz de imaginação”), ele também defende que apenas a intenção de verdade e denúncia não é suficiente para produzir obra de qualidade. Por isso mesmo, ele não se exime de apontar ‘erros’ entre seus pares, como ao próprio Jorge Amado que, em *Suor*, inseriu dois revolucionários no meio da gente do cortiço, os quais explicavam aos moradores em tom professoral a sua própria situação. Isso, argumenta, quebra a naturalidade do texto.

O autor falha [...] nos pontos em que a revolta da sua gente deixa de ser instintiva e adota as fórmulas inculcadas pelos agitadores [...] Chega um desses homens, traduz a fala em linguagem política, de cartaz [...] Não nos parece que o autor, revolucionário, precisasse fazer mais que exibir a miséria e o descontentamento dos hóspedes do casarão. A obra não seria menos boa por isso (LT, p. 95).<sup>37</sup>

<sup>35</sup> RAMOS, Graciliano. Decadência do romance brasileiro (1946)

<sup>36</sup> “Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a ‘matéria’ com os requisitos da ‘fatura’, pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição)” (CANDIDO, 1987, p. 196).

<sup>37</sup> RAMOS, Graciliano. O romance de Jorge Amado (1935)

<p>Não existe arte sem forma</p>	<p>Aqui vale a pena citar o famoso “A raposa e o tostão”, de Mário de Andrade, um dos ícones da Semana, que viria a ser um dos grandes críticos literários da década de 1930 e um dos comentadores mais sagazes dos romances publicados desse período. Nesse texto, o crítico reclama justamente da falta de critério das composições de “uma legião de moços” que, não sabendo distinguir entre “entre forma e fôrma”, desprezam a técnica e o domínio da língua, possuídos da “melancólica convicção de que escrever romances e poemas é deixar correr a pena sobre o papel”. O Modernismo abriu certas portas à liberdade de criação, mas eis que “se puseram a derruir todas as muralhas!” (ANDRADE, 1941, p. 103). O poeta critica a falta de “cuidado da forma” em nome da primazia de uma “vaga (e aliás facilmente intimidada) intenção social”, e arremata: <i>Intenção social sem forma não é arte</i>. Em se tratando de literatura, esta só pode ser bem-sucedida se houver trabalho técnico sobre a invenção, se houver reinvenção, quer dizer, se houver “aquela transposição para o mundo da arte, em que o mal de um se converte em mal de muitos<sup>38</sup>”. Graciliano é dos exemplos citados pelo poeta.</p> <p>Não se trata, porém, de uma coisa e outra funcionarem separadamente, já que a forma da arte é também conteúdo e vice-versa, ou seja, o conteúdo também compõe a forma da arte. Mesmo uma autora como Brunacci, que lê a obra de Graciliano por um viés marxista, destaca a importância dessa relação. Ela parte do entendimento de que a literatura luta contra a fragmentação da vida em esferas aparentemente autônomas – “a econômica, a política, a religiosa, a jurídica, a cultural, etc, como se as atividades da sociedade se desenvolvessem em paralelo, sem vinculação entre umas e outras esferas e sem nenhuma relação sistêmica entre elas” (BRUNACCI, 2008, p. 21). Contrariando essa visão setorializada do mundo, para a autora, a excelência da obra de Graciliano consiste justamente no fato de que as relações sociais – as desigualdades, os conflitos, as questões políticas – não aparecem como assuntos enxertados explicitamente nas suas obras, mas como elementos estruturantes das histórias que criou.</p> <p>Assim como nos romances, a crítica produzida por Graciliano ao longo de</p>
----------------------------------	--

<sup>38</sup> Em “Palavras em falso e literatura engajada: Mário de Andrade em “A raposa e o tostão”, Thiago Mío Salla (ano, revista ensaio) percorre a cronologia das publicações que levaram Mário de Andrade a escrever esse texto e as publicadas em decorrência dele. Trata-se um intenso debate acerca da relação entre a estética literária e os temas engajados dos romances, no qual estão diretamente envolvidos Jorge Amado, Joel Silveira e Graciliano Ramos.

	<p>sua trajetória se encerra num discurso que é simultaneamente defesa e exigência sobre o fazer literário. Ao expor o que julga acertado ou equivocado em um romance, exhibe seus critérios de análise”. Isso quer dizer que cada personagem de seus romances age de acordo com a realidade do mundo em que vive e narra sua história a partir dessa perspectiva. No seu papel, o autor observa a personagem e apresenta ao leitor sua visão desse mundo no qual também ele, escritor, está inserido.</p> <p>Como se verá no capítulo 03, os problemas sociais que acarretam os oprimidos são tão naturais a Paulo Honório que ele sequer os percebe como ‘problemas’ e, por isso, não reflete sobre eles. Cabe a nós, pela percepção que nos dá o autor-criador, especialmente com a inserção de Madalena na história, o visualizarmos dentro do mundo predeterminado do romance, e divisar o que ele é e o que não é capaz de perceber de a respeito de si mesmo. Não é o autor-criador quem nos dará didaticamente essa lição.</p>
<p>O gesto que constrói o novo</p>	<p>Mas pensando ainda nos termos da forma da arte, a recusa de Paulo Honório aos modelos apresentados por Gondim e Nogueira não tem o mesmo caráter de defesa da literatura brasileira que tem para Graciliano. Como disse anteriormente, o personagem-autor recusa os modelos tradicionais pela simples razão de que não se vê representado neles. E como não tem domínio de um saber especializado – o conhecimento da língua portuguesa e de poéticas e retóricas clássicas, como pregavam os parnasianos – ele mimetiza o percurso da escrita, fazendo parecer que o projeto de elaboração coincide com ou se torna a própria obra (GOMES, 2014). Expondo seus critérios de escrita, que vai construindo à medida que escreve, ensaia uma maneira de dizer e de dizer-se e acaba por fazer, assim, o exato oposto do que pregavam os passadistas, expondo seus andaimes:</p> <p style="text-align: center;">Não se mostre na fábrica o suplício Do mestre. E, natural, o efeito agrade, Sem lembrar os andaimes do edifício (BILAC <i>apud</i> TEIXEIRA, 2002).</p> <p>A estratégia da metaficção é aqui fundamental, pois um dos seus efeitos é justamente romper com a noção de que as categorias literárias são universais e</p>

mostrar que elas são historicamente situadas e passíveis de questionamento (CHARTIER, 2000, p. 207)<sup>39</sup>. Mediada pela exposição dos andaimes, a escrita de Paulo Honório pode servir como argumento de que o que escreve não é literatura.

Contudo, segundo Paulo Franchetti (2013), em literatura, o gesto que rompe com a tradição termina por ampliar-lhe o sentido, ou seja, o gesto não destrói o literário, mas rompe os limites de sua delimitação para que outros gestos nela se instaurem. É também a leitura de Candido (1987) sobre a literatura contemporânea (ele escreve em 1995), herdeira do Modernismo: ela recusa os "modelos intangíveis e eternos", já questionados desde o romantismo, negando o lugar que ocupam tais modelos como "algo exterior e superior a ela" (p. 107).

Ocorre que, no jogo de espelhos metaficcional, o gesto de Paulo Honório é também o gesto de Graciliano que nega a tradição: se literatura era aquilo que tradicionalmente se escrevia – a literatura que imitava o clássico europeu, como o Romantismo e o Parnasianismo –, então o que escreve não é literatura?

Graciliano, quando recusa Camões, recusa a língua do colonizador; quando recusa outras correntes nacionais (os românticos do XIX, os intimistas de 1930), recusa a inverossimilhança, a criação sem concordância com a realidade. E quando recusa a poesia parnasiana, recusa a retórica empolada (a qual, ainda jovem, chegou a experimentar), engessada em técnicas rígidas e distante da realidade. Enfim, com essa denegação, coloca em xeque todo esse passado como tradição de uma literatura que possa ser chamada *brasileira*: recusa a tradição e expõe, dentro da própria ficção, que literatura é a literatura que ele mesmo defende e pratica.

Nestes quatrocentos anos de colonização literária recebemos a influência de muitos países. Sempre tentamos reproduzir com todas as minudencias a língua, as ideias, a vida de outras terras. Não sei donde vem esse medo que temos de sermos nós mesmos. Queremos que nos tomem por outros (Garr, p. 138)<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> CHARTIER, Roger. Debate. *Topoi*, Rio de Janeiro, 2000, n. 1, p. 197-216. (Debatedores: A. Daher e J. A. Hansen)

<sup>40</sup> O romance do nordeste, 1935.

Mas, como vimos, essa destruição do passado já é, em seu tempo, herança do Modernismo. Expor os andaimes é, desse modo, corroborar com o movimento de 22 e negar a submissão do texto literário a um modelo tradicional, conhecido apenas por discretos leitores. Mas é também a pedra fundamental da construção de algo novo sobre as ruínas do passado. Essa é, aliás, uma leitura plausível para o fato de o romance começar apresentando um livro que não houve: é possível recusar as formas do passado, mas não é possível ignorá-las ou esquecê-las.

Como homem do seu tempo, talvez um dos mais lúcidos da sua geração, Graciliano deseja o registro e análise do mundo em que vive. Esse compromisso, essa vontade drummondiana de manter-se de olhos abertos e os pés fincados no presente está contida nos romances, como também está, obviamente, nos livros de memória. Os sujeitos do discurso na sua obra, seus narradores ou ele mesmo, “aspiram ao depoimento integral”, no dizer de Candido, o que resvala, não raro, na reflexão acerca da própria elaboração textual, da construção do texto, do livro, do tema abordado, do lugar social do escritor e da literatura. Com isso, a fronteira entre a realidade e a ficção ora se dilui, ora se distancia.

Ao embaralhar as referências, duplicando a narrativa em romance e autobiografia, Graciliano não confunde realidade e ficção, ele incorpora uma na outra, como quem diz: não há arte sem forma, não há forma sem conteúdo (PEREIRA, 2013, p. 55) – o andaime nunca está vazio. Desse modo, a reflexão estética de Graciliano não abre mão do compromisso com a realidade, como também não abre mão de discutir como a criação literária conforma esse compromisso.

## CAPÍTULO 03: A OBSERVAÇÃO DA REALIDADE E A RECRIAÇÃO DO MUNDO DE PAULO HONÓRIO

### *Introdução*

<p>Os primórdios da construção do romance de Graciliano.</p>	<p>Alguns dos registros escritos de Graciliano dão conta de certos elementos que se combinaram na criação de Paulo Honório. O primeiro deles é uma carta escrita a J. Pinto da Mota Filho, com quem compartilhava seus anseios e incertezas a respeito do seu futuro literário. Num tom de desalento (sem abrir mão, no entanto, da refinada ironia), sem esperanças na carreira de escritor, viúvo e com quatro filhos, Graciliano conta ao amigo que reunira as crianças em torno de uma fogueira para ajudá-lo a queimar diversos papéis. Salvaram-se, contudo, alguns manuscritos:</p> <p style="text-align: center;">[...] tive a fraqueza de poupar ao fogo umas coisas velhas que me trazem recordações agradáveis e dois contos que andei compondo ultimamente, porque tenho estado desocupado e <i>me imaginei com força para fabricar dois tipos de criminosos</i>. Nunca vi porcaria igual. Se tiver tempo, tiro uma cópia de um deles e mando-t'a, que aqui não tenho a quem mostrá-los. Naturalmente, hás de dizer-me que está uma coisa muito benfeita e eu ficarei satisfeito e direi a mim mesmo: — Que artista se perdeu! (Cartas, p. 104, grifo meu)<sup>41</sup>.</p> <p>Muitos anos mais tarde, em 1946, solicitado pelo jornalista João Condé, Graciliano rememora aquele período, a fim de levantar alguns elementos que o motivaram à construção do perfil de Paulo Honório. É então que reproduz a imagem do escritor à mesa – nesse caso, ele mesmo:</p> <p style="text-align: center;">Naquele inverno de 1924, numa casa triste do pinga-fogo, sentado à mesa da sala de jantar, fumando, bebendo café, ouvindo a arenga dos sapos, o mugido dos bois nos currais próximos e os pingos das goteiras, enchi noites de insônia e isolamento a compor uma narrativa (Garr., p. 272)<sup>42</sup>.</p>
--	---

<sup>41</sup> Carta a J. Pinto da Mota Lima Filho (01/01/1026)..

<sup>42</sup> Paulo Honório (1946).

Se os papéis escaparam ao fogo, seu enredo, no entanto, não escapou ao crivo do próprio autor. O conto, que deveria se chamar “A carta”<sup>43</sup>, foi abandonado e a ideia só retomada anos mais tarde, em 1932, quando começava a escrita de *São Bernardo*. Sobrevivem o personagem – confluência de estudos de sociologia criminal por que Graciliano se interessava na época, com o perfil de “certos proprietários rijos do Nordeste” (Garr, p. 272), que passaram à história como coronéis – e o assunto.

No que diz respeito aos modos, Paulo Honório foi inspirado também na figura de seu Sebastião Ramos, pai do escritor – carrancudo, monossilábico, sentencioso – e em “fragmentos de velhas narrações” que ele costumava repetir. Também dos familiares vieram outros elementos, tais como “a língua e as imagens rurais”, colhidas por meio de “consultas pacientes”.

Forjado com esses componentes, Paulo Honório, “sujeito cascudo e grosseiro, avultava no alpendre da casa grande de S. Bernardo”. Lendo-o como se o ouvíssemos, entendemos o que vem a ser essa língua sertaneja – com vocabulário próprio da região, diferente para “a gente do sul” e ainda bem pouco conhecido na literatura brasileira daquela época:

Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que há coisas incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés (Cartas, 2011, p. 179)<sup>44</sup>.

Honrado até no nome, junto com essa linguagem, o coronel opera de acordo com o código sertanejo da aliança, da vingança e da palavra empenhada no fio da barba, que molda seu senso de justiça. Tudo junto resulta numa figura de princípios bastante rígidos, para quem as relações sociais são regidas por leis naturais e o destino dos homens é predeterminado. Com efeito, Paulo Honório

<sup>43</sup> Até o momento de escrita desta tese não havia registros acerca da existência desse conto abandonado. O título sugere a carta como objeto central da história, o que me permite supor a escrita de Paulo Honório como uma espécie de resposta à carta à qual não temos acesso. O conto “A carta” é citado na entrevista dada em 1941, p. 104 de *Conversas*.

<sup>44</sup> Carta a Heloísa de Medeiros Ramos, nov. de 1932.

carrega muitas certezas inabaláveis, tomadas como verdades absolutas e não raro traduzidas em ditos populares (aqueles ‘fragmentos’ de que falou Graciliano).

Este capítulo trata desses elementos, os quais, pinçados da “observação da realidade” e da experiência, compõem Paulo Honório no duplo sentido do termo: como personagem do romance, por um lado, e como personagem de si mesmo, por outro. Isto porque, não se sabendo personagem, Paulo Honório apresenta-se ao leitor como parte de uma sociedade da qual simultaneamente é agente e resultado, o que Graciliano denomina como “homem de ordem”.

Importa, nesse ponto, lembrar e distinguir o autor-criador e a pessoa física do autor. Como diz Bakhtin (2011), aquele é parte da narrativa, ao passo que este corresponde à “pessoa biográfica”, nesse caso, o próprio Graciliano Ramos. Por essa distinção, reitero que a interpretação ora proposta não se reduz a levantar dados biográficos do autor-pessoa, “ignora[ndo] inteiramente o todo da personagem e o todo do autor”. A equivalência entre um e outro se rompe quando se admite “a forma do seu vivenciamento na totalidade da vida e do mundo” (p. 08), pois o mundo da personagem, ainda que pareça espelho do real, é uma construção com pretensões de totalidade, totalidade esta vinda da visão do autor-criador, que enxerga a personagem além do que ela mesma é capaz. A personagem, nesse quadro, percebe-se *como se fosse humano real*, pois “não age de acordo com esse todo”, mas como se fosse parte do mundo da vida. Assim, ainda que apontemos sinais do que Graciliano teria vivenciado, eles são reinventados como forma ficcional, de modo a não se tornarem simplesmente reflexos imediatos do que o autor-pessoa viveu.

### ***3.1. Paulo Honório reconstrói seu mundo pela narrativa***

Paulo Honório: um homem forte e respeitado

É no capítulo 03 que Paulo Honório se apresenta diretamente ao leitor. Em primeiro lugar, a descrição é física e objetiva, com características que cabem em uma única linha, bem ao modo Graciliano de escrever, “como quem passa telegrama, pagando caro por cada palavra” (HOLANDA *apud* Candido, 2006, p. 138). Curto e grosso, o aspecto físico combina-se perfeitamente com o perfil

	<p>moral de quem possui uma posição social conquistada ao longo de anos, com muita persistência:</p> <p style="padding-left: 40px;">Começo declarando que me chamo Paulo Honório. Peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo, têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor (SB, cap. 03, p. 15).</p> <p>Do caráter, formado na juventude, Paulo Honório elege três episódios para que o leitor saiba com quem está falando. Eles revelam seu traço constitutivo mais marcante: sua relação com o código de honra sertanejo e com as instituições oficiais que regulam o funcionamento da sociedade (referidas sempre como “a justiça”). Para analisá-las, recorro a alguns estudos que ajudam a ver melhor como essa relação se constrói e de que modo se transforma ao longo do tempo, começando com o ensaio “O famigerado”, de José Miguel Wisnik (2002, p. 182 e 187), em que o autor formaliza a distinção entre a regra sertaneja e a lei a partir do conto homônimo de Guimarães Rosa.</p>
Referências do capítulo	<p>A relação de oposição apontada por Wisnik elucida um dos momentos em que as forças do Estado procuram, mediante estabelecimento de leis, impor uma nova ordem na organização social, mas esbarram, no sertão, com a efetiva dominação dos valentões – jagunços, coronéis, cangaceiros – que ditam regras e operam acima da lei ou a despeito dela. Na sua leitura, assim como se observa no romance de 30, o processo de institucionalização não vinga frente ao poder desses líderes locais.</p> <p>Entretanto, J. P. Mansur (2017), em recente pesquisa acerca das relações estabelecidas entre a justiça e os coronéis que povoam os romances de José Lins do Rego do chamado ciclo da cana de açúcar, mostra como essas investidas governamentais plantaram a semente da ruína dos poderosos proprietários de terra, os quais, como Paulo Honório, comandavam seus subordinados, exercendo todo tipo de poder – político, jurídico, religioso, civil, trabalhista, familiar.</p> <p>Oficial ou informal, a justiça percorre também os romances, contos, memórias e ensaios de Graciliano, o que mostra ser este um tema caro ao autor. Um desses textos dialoga diretamente com os episódios narrados em <i>São</i></p>

*Bernardo*: as especulações de Fabiano a respeito da lei, em *Vidas secas* (1938), no momento em que vai preso pelo soldado amarelo e quando, um ano mais tarde, se vê frente a frente com o mesmo soldado, a sós, no meio do mato. Regra e lei se enfrentam silenciosamente nesse breve encontro.

Não tão silenciosamente, o cruzamento lei/regra, que resulta na ambiguidade narrativa que pretendo mostrar entre o heroísmo e o banditismo de Paulo Honório, se faz ver mais evidentemente no livro *Cangaços*. O livro é uma reunião de 13 textos de Graciliano, incluindo os capítulos “Cadeia” e “O soldado amarelo” de *Vidas secas*, os quais, selecionados por Thiago Mio Salla e Ieda Lebenztayn (2014), concentram a temática do cangaço em sua relação com a justiça e com o coronelismo. Não por acaso, o título está no plural, já que o próprio Graciliano tratou de desdobrar o fenômeno em dois momentos, originados por motivações distintas – a social, mobilizada pela necessidade de vingança e de defesa da honra, e a econômica, em que o cangaço se torna profissão e meio de sobrevivência.

A reunião de textos em um só volume mostra a relevância do tema também para a sociedade daquele período. Grande parte deles foi publicada em jornais e revistas da época e nos permite perceber como Graciliano joga com o tema, tornando-o matéria-prima de composição de seus romances. Os organizadores destacam essa presença na ficção de Graciliano, desde os “lampiões civilizados” de *Caetés* até a inspiração assassina de Luís da Silva. Este, um tipo urbano, vivendo na capital do estado de Alagoas, “funcionário e intelectual”, para “vingar-se das humilhações que lhe imputavam os donos do dinheiro e de propriedades”, se inspira nos cangaceiros que conheceu na infância, amigos do seu avô, mas sobretudo na notícia da morte de Cirilo de Engrácia, cangaceiro do grupo de Lampião, naquele ano de 1935, quando Graciliano escrevia *Angústia*.

Quando completava a escrita de *Angústia*, Graciliano deve ter visto no jornal uma fotografia medonha de Cirilo: o horror da foto é o cangaceiro no centro, em pé, cabelos compridos e cartucheira pendurada, ladeado simetricamente por dois pares de homens; porém, morto, amarrado a uma tábua, os olhos fechados e os pés suspensos, cercado de seus assassinos (LEBENSTAYN; SALLA, 2014, p. 159).

<p>A cronologia decrescente, de 50 para 30</p>	<p>Tendo por referência esses textos, construo uma cronologia decrescente entre os referentes temporais dos personagens Paulo Honório, Fabiano e Damásio dos Siqueira, relacionando-os aos momentos de tentativas de modernização do país, entre as décadas de 1930 e 1950. Paulo Honório escreve a história logo após o golpe que pôs Getúlio Vargas na presidência do país. Quanto a Fabiano, embora sem referência precisa, teve sua história narrada no final da década de 30, com Getúlio no poder já há oito anos e, como apontam Salla e Lebzstein, num momento crucial de combate ao cangaço. Já o personagem de Rosa é criado na década de 1950, durante o governo Juscelino Kubitschek (1956-1961).</p>
<p>Os conceitos de lei e regra</p>	<p>Retornemos então o artigo de Wisnik (2020) para ver como funciona a tensão regra/lei nas histórias de Guimarães Rosa. Os contos de <i>Primeiras histórias</i> estão situados, segundo o crítico, num momento de modernização empreendida pelo presidente JK, que deveria avançar rumo ao interior do país e levar, junto com ela, a institucionalidade das leis.</p> <p>“Famigerado” é o conto que guia a análise de Wisnik. Trata-se de uma história envolvendo Damásio dos Siqueiras, “um brabo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe” (ROSA, 2001, p. 57) e o narrador, um homem letrado (provavelmente diplomado, nesse caso, médico, denominado ‘doutor’). A conversa é narrada como se os dois estivessem em um duelo bastante desigual, em que a arma do doutor é apenas retórica – seu poder de argumentação advindo do saber letrado – enquanto a de Damásio é física – seu poder de fogo aumentado pela fama de jagunço.</p> <p>Enquanto Damásio mostra as armas no cinturão, o doutor tenta se desviar da mira e da ira, tendo palavras como escudo. O conto é marcado pela tensão, expectativa e medo do narrador: quem teria chamado Damásio de famigerado? Enquanto pensa em como se sair da situação, Damásio pede, exigindo:</p> <p style="padding-left: 40px;">_ Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei?</p> <p style="padding-left: 40px;">Se simples. Se digo. Transfoi-se-me. Esses trizes (ROSA, 2001, p. 60).</p>

A saída do narrador é explicar o sentido dicionarizado da palavra, com outras palavras ainda menos familiares para o jagunço. “\_ Famigerado é inóxio, é “célebre”, “notório”, “notável”...” (p. 60). Ao fim, a iminente violência se torna “tese para alto rir”, pois o doutor, “para a paz das mães”, explica o sentido dicionarizado da palavra e não o que se tornou usual, irônico. “Não há como as grandezas machas de uma pessoa instruída” (p. 61), comenta Damásio, sem saber o quanto essa ‘instrução’ se fez, na verdade, de arma contra suas próprias ameaças. É perspicaz a leitura de Wisnik, que percebe, nas distorções da palavra reproduzida pelo jagunço, a suspeita de que o tal moço do governo ofendera sua família ou sua origem: família/gerado são os sintagmas que ele utiliza para tentar alcançar o sentido na raiz da palavra. “\_ Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-me gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?” (ROSA, 2001, p. 59).

Apesar de toda a fama de “feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (ROSA, 2001, p. 58), Damásio não gasta fogo à toa ou ‘injustamente’; primeiro precisa tirar a limpo a questão para, só depois, agir. É a regra. Vale a definição de Wisnik (2002, p. 182):

[ A regra ] vige numa guerra franca de *inimizades fidalgais* e alianças *num mundo onde não vigora lei*. A regra obedece a uma tábua de valores própria: além do *princípio tácito da aliança com os aliados e da violência contra os inimigos*, ela está lastreada nos valores patriarcais e seus tabus – a macheza, o nome da mãe, o fio da barba da palavra empenhada, o fetiche da escritura. Matar inclui, no mundo jagunço, a pertinência a uma zona de honorabilidade cujos protocolos e cerimônias a violência não desmente, mas defende (grifos meus).

Apesar da “promessa de modernização” que contorna os contos de *Primeiras estórias*, a leitura de Wisnick (2002, p. 186) mostra que ainda não é nesse momento (década de 50) que a lei vai prevalecer sobre a regra, e isso vale inclusive para a vitória do doutor sobre Damásio, pois embora tenha conseguido vencer o duelo, isso não garante “nenhum salto consensual simbólico”. Quer isto dizer que o narrador só é capaz de resolver a questão porque, como morador do lugar, conhece os códigos utilizados pelo jagunço para agir contra seus inimigos e reage de acordo. Tanto assim que, mesmo com a pergunta duas vezes

	<p>respondida, Damásio lhe exige a palavra: “_ Vosmecê agarante, para a paz das mães, mão na Escritura?” A resposta do doutor se dá dentro dos mesmos termos: “Se certo! Era para se empenhar a barba” (ROSA, 2001, p. 60). O desfecho pacífico da história se dá, portanto, não pela prevalência da lei, mas pela obediência à regra.</p> <p>Assim, conclui Wisnik (2002, p. 177), não é porque a violência não se consuma que “se pode dizer que assistimos em ‘Famigerado’ ao advento de uma nova era civilizatória”, em que as leis suprimem o poder dos mandantes locais. Em outras palavras, ainda parafraseando o crítico: apesar de haver um esforço de modernização nas cidades, o que implica também em assentamento de leis gerais para a população, ele não é suficientemente forte para se impor no sertão, aqui num sentido lato de interiores do Brasil.</p>
<p>A lei, a regra e a justiça em <i>Vidas secas</i></p>	<p>Bem diferente do jagunço, Fabiano, de <i>Vidas secas</i>, é um simples vaqueiro, inofensivo e subalterno. É um caboclo que, se não foge da seca, trabalha alugado em terra alheia. Vive na roça, tem pouca familiaridade com a vida da cidade e sente-se “inferior” diante da gente de lá (na cidade, “encolhia-se”). Com a vida mais ou menos estável, um lugar para morar, um serviço (ainda que mal) remunerado, por vezes, Fabiano vai à cidade comprar mantimentos. É lá que sofre a experiência da força da justiça/ lei, representada na figura do <i>soldado amarelo</i>.</p> <p>Na cidade, depois de ter tomado algumas doses de cachaça, Fabiano encontra um soldado, que o convida para jogar cartas. Habitado a sempre obedecer, o caboclo entende o convite como ordem, seguindo-o: “levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava” (VS, p. 28). Dando-se mal no jogo, perde o dinheiro e sai furioso da sala, sem dizer palavra. Mas o soldado vai atrás dele em busca de satisfação e, embora seja um fracote (esse é o sentido de <i>amarelo</i> que adjetiva o soldado), que Fabiano poderia vencer com “uma pancada certa do chapéu de couro” (VS, p. 30), ele para, por se sentir mais fraco frente a forte simbologia da farda de polícia. O soldado espezinha Fabiano, empurrando-o, pisando-lhe o pé com “salto de reiúna”, provocações que acabam por minar sua paciência e obediência. Fabiano, então, finalmente reage,</p>

ofendendo a mãe do amarelo, a desculpa perfeita para o soldado encarcerá-lo por uma noite, e foi o que aconteceu.

Na cadeia, a contradição entre a autoridade do soldado e a injustiça sofrida confunde a cabeça do vaqueiro, que não consegue encontrar uma explicação plausível para aquele desfecho. Ao tempo que a farda representava a autoridade do governo, à qual não poderia desobedecer, mas que também deveria protegê-lo, a atitude do soldado amarelo, sujeito “fraco e ruim” lhe pareceu a de um “sem-vergonha desordeiro”, nada respeitável (VS, p. 33).

Fabiano tenta entender, mas não consegue chegar a uma síntese; não podia acreditar que “o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar” (VS, p. 33), assim como não “devia consentir tão grande safadeza”. Atordoado pela embriaguez e pelas pancadas que levava, o vaqueiro rumina os acontecimentos daquele dia, até que enfim reconhece que o soldado amarelo não era de fato a origem de tamanha injustiça; os responsáveis eram “os donos dele”, e deseja matá-los: “Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente” (VS, p. 37). Fabiano afinal compreende que havia ali uma falsa contradição: a justiça do governo não alcançava aquela gente pobre que com ele se encontrava ali encarcerada, ou melhor, a lei não existia para protegê-los; provavelmente existia mesmo contra eles. Daí o desejo violento como único recurso para combater a justiça do governo, quer dizer, a única saída era pela regra, também adotada pelos cangaceiros.

Um ano depois, Fabiano se vê frente a frente com o soldado pela segunda vez, no meio da embaraçada mata da caatinga. Desacompanhado do destacamento da cidade, o amarelo procura se proteger da força de Fabiano, que mira um facão sobre sua cabeça: “O soldado, magrinho, enfezadinho, tremia [...] encolhia-se, escondia-se por detrás da árvore” (VS, p. 102). Assim, Fabiano se vê num excelente cenário para ir à forra do *inimigo*. Muito rapidamente, porém, no lugar do *inimigo*, vê um *homem*, e ele não desejaria “matar um cristão”, um igual. E como ainda se demora a decidir como agir, no momento em que o soldado demonstra ser mesmo só um fracote amarelo, Fabiano atenta para a farda, transformando o inimigo, o cristão, o igual em um tipo hierarquicamente

	<p>superior: “aquilo era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade” (VS, p. 102).</p> <p>Mais uma vez, a lembrança da dolorosa noite passada na prisão, injustiça cometida pelo soldado arrogante, arbitrário, desonesto, já não conflita com a imagem de governo, o qual, antes perfeito, agora cai no seu conceito: “Por que motivo o governo aproveitava gente assim? Só se ele tinha receio de empregar tipos direitos. Aquela cambada só servia para morder as pessoas inofensivas” (VS, p. 105). Em outros termos, o tal governo existe, mas não cumpre sua função e, quando aparece, não corresponde à imagem que o caboclo tem de justiça, algo que deveria ser diferente das regras opressoras sob as quais é obrigado a viver.</p>
Comparando Damásio e Fabiano	<p>Damásio e Fabiano reagem de maneira oposta frente às figuras de autoridade institucional e, portanto, frente ao que chamam de justiça ou lei. Mesmo em um cenário favorável, a sós com o inimigo, Fabiano não utiliza a regra para se vingar do soldado; ao contrário, baixa a cabeça, sente-se mais fraco que o outro e obedece a autoridade simbólica mesmo longe da cidade. “Fabiano tirou o chapéu de couro. _ Governo é governo”. Tirou o chapéu de couro, curvou-se, ensinou o caminho ao soldado amarelo” (VS, p. 107).</p> <p>No conto de Rosa, foi também um moço do governo que incomodou Damásio, atribuindo-lhe o famigerado adjetivo. Contudo, o Jagunço procura o doutor narrador não porque teme a lei ou respeita a institucionalidade, ao contrário; suspeitando de que ofenderam sua honra, mas sendo justo ao seu modo, precisa se certificar do significado da palavra para saber se houve ofensa ou não, se é preciso vingança ou não. É a regra. O fato de se tratar de gente do governo não causa nenhuma espécie de subalternidade ou receio, pois mesmo depois das explicações recebidas, considera: “Sei lá, às vezes o melhor mesmo, para esse moço do Governo, era ir-se embora, sei não...” (ROSA, 2001, p. 61).</p>
A lei, a regra e Paulo Honório	<p>Completando a cronologia decrescente, chegamos ao tempo de Paulo Honório, tempo no qual o cangaço vivia seus momentos mais vigorosos. As leis brasileiras, inspiradas no “absolutismo jurídico<sup>45</sup>” de uma França pós-revolução burguesa, vinham sendo implantadas desde antes da Primeira República e objetivavam tornar o Estado “a principal fonte de onde o direito emanaria”.</p>

<sup>45</sup> A expressão é do historiador Paulo Grossi (cf. Mansur, 2017, p. 18).

	<p>Especificamente no caso do Nordeste, elas deveriam não apenas reduzir ou eliminar o banditismo, mas também reduzir o poder privado dos chamados “mandões”, grandes latifundiários em cujas terras viviam milhares de pessoas a eles subordinadas, devendo-lhes obediência e lealdade. Mas não só. O direito legislado também deveria regular o poder do próprio Estado, impedindo “arbitragens estatais e afrouxamentos judiciais de quaisquer tipos” (MANSUR, 2017, p. 18), o que, como sabemos, não funcionava na prática. Pode-se prever como Paulo Honório se comporta dentro desse quadro, sabendo-se, via Damásio e Fabiano, que essa modernização ainda não terá superado o mandonismo e o cangaço vinte anos depois, na era JK. Isto posto, voltemos aos três episódios da juventude do protagonista de <i>São Bernardo</i>, os quais são narrados com mais ou menos detalhes para mostrar como ele chegou a ser quem é.</p>
<p>Paulo Honório: de cabra a coronel</p>	<p>Paulo Honório é um homem sem família e de origem incerta. Da infância pouco se lembra; não conheceu pai e mãe, sequer sabe a data precisa do seu nascimento. Tendo por documento apenas a certidão de batismo, adota sua data como referente de idade – “mês a mais, mês a menos. Isto não vale nada”, sentencia (SB, cap. 03, p. 15). Foi criado por uma senhora que vendia doces e por um cego “que desapareceu”. Não tem, com isso, um lastro familiar significativo – “julgo que rolei por aí à toa”, declara (SB, cap. 03, p. 16). A esse respeito, Yoshida e Abdala (2015, p. 145) comentam:</p> <p style="padding-left: 40px;">Algo que marca toda a trajetória do dono de S. Bernardo é o fato de ele não pertencer à classe dominante por herança ou por vínculos familiares – segundo o próprio narrador. Isto é, ele ter se tornado proprietário foi uma conquista exclusivamente sua.</p> <p>Nem mesmo sobrenome Paulo Honório tem. Gondim, Nogueira, Dr. Magalhães, Mendonça e até mesmo o amarelo Padilha, além do velho seu Ribeiro são tratados pelos nomes de família. Ele, apesar de ter se tornado uma pessoa de “muita consideração”, é conhecido apenas como “Seu Paulo”, assim como Madalena, dona Glória, Marciano e outros pobres que compõem a narrativa.</p> <p>Até os 18 anos não há nada de que recorde que, para ele, valha a pena contar – nenhum “feito digno de nota”. Mesmo assim, do pouco que diz, entrevemos: era pobre, analfabeto, trabalhador do eito (ao menos uma parte do tempo, puxou enxada na fazenda São Bernardo), ‘um cabra’ muito semelhante a</p>

Fabiano até então. Mas os episódios “dignos de referência”, que marcam a origem da sua fortuna, ocorrem a partir dessa fase. Sua resposta às injustiças sofridas o distanciam de Fabiano, aproximando-o dos modos do valente Damásio.

No primeiro, conta como e por que esfaqueou um homem durante uma sentinela; depois da prisão, como conseguiu dinheiro para começar a trabalhar e ganhar mais dinheiro. No terceiro episódio, honra e dinheiro estão unidos numa única causa. Estava formado seu caráter.

O evento que marca o início de sua transformação de *cabra* em *homem* ocorre em defesa da honra; a honra no sertão, se sabe, se lava com sangue, e Paulo Honório, valendo-se dessa regra, encontra aí legitimidade para esfaquear seu rival. Durante um velório (uma noite de “sentinela”), Germana, “cabritinha sarará danadamente assanhada, botou os quartos de banda” (SB, cap. 03 p. 16) e o preteriu em favor de outro, João Fagundes. Ainda que a moça não fosse lá muito digna na opinião do narrador, nem seu oponente, que era ladrão de cavalos, um dos crimes mais imperdoáveis daquele tempo, não havia outra solução para o caso a não ser se vingar: “O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes” (SB, cap. 03, p. 16)<sup>46</sup>.

Se, por um lado, sua atitude não é considerada crime pelo código de honra sertanejo, por outro, o delegado entra em ação. Paulo Honório fica preso, “pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia” (SB, cap. 03, p. 16). Pode valer aqui a máxima com a qual Fabiano procura consolar-se: “apanhar do governo não é desfeita”<sup>47</sup>. Entretanto, Paulo Honório apresenta-se numa narrativa de perspectiva heroica, num processo de formação que é uma transformação; por isso, não é de resignação o seu olhar. Ele quase que se orgulha do período passado na prisão, tempo de amadurecimento, de aprendizado, enfim, só vantagens:

<sup>46</sup> O próprio Graciliano esclarece a questão em um artigo de 1938, sobre o cangaço. Diz ele que dentre os crimes cometidos no sertão, o mais grave, porque “não acha perdão”, é o de roubar cavalos. “Em regra, não o submetem [o ladrão] a julgamentos, matam-no” porque um cavalo tem muito mais valor que a vida humana numa terra “exposta à seca, à fome, à cobra e à tropa volante” (2014, p. 97). Assim, punir João Fagundes é praticamente um favor à sociedade, embora não fique claro se João Fagundes já roubava cavalos ou se passou a roubá-los depois, com outro nome.

<sup>47</sup> A frase, que aparece duas vezes em *Vidas Secas*, reaparece em outros textos de Graciliano sobre o cangaço: “Lampião”, “A propósito da seca” e “Comandante dos burros” reunidos no livro *Cangaços*. Seus organizadores sinalizam essa recorrência em nota ao último texto.

[...] Aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes.

Joaquim sapateiro morreu. Germana arruinou. Quando me soltaram, ela estava na vida, de porta aberta, com doença do mundo.

Nesse tempo eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro. Tirei o título de eleitor, e Seu Pereira, agiota e chefe político, emprestou-me cem mil-réis a juro de cinco por cento ao mês (SB, cap. 03, p.16-17).

Além de angariar fortuna, fazendo todo tipo de transação, fora da prisão ocorre um novo evento digno de referência que, de certo modo, consolida seu carácter. Um certo dr. Sampaio, tendo comprado uma boiada, dá um calote em Paulo Honório, que se vê ameaçado de perder dinheiro: “andei, virei, mexi, procurei empenhos e ele duro como beira de sino” (SB, cap. 03, p. 17).

Mesmo diante de um político poderoso e letrado – “homem de facção grande na terra dele” – Paulo Honório não se acovarda e não aceita a velhacaria, afinal um homem deve cumprir a palavra, a qual, empenhada no fio da barba, vale mais que a Letra impressa. Por isso, obriga o outro a cumprir o acordo: “Quando o doutor ia para a fazenda, caí-lhe em cima, de supetão. Amarrei-o, meti-me com ele na capoeira, estraguei-lhe os couros nos espinhos dos mandacarus, quipás, alastrados e rabos-de-raposa” (SB, cap. 03, p. 18).

Honrado e de palavra, Paulo Honório é também um valente. Desde o princípio, lança mão da regra sertaneja, fazendo jus ao seu nome, verdadeiro ou inventado. Mas que dizer da lei representada no romance por advogados, juízes, oficiais de justiça e pela polícia? É a ela que o dr. Sampaio recorre para ameaçar Paulo Honório quando cai na tocaia – “O doutor, que ensinou rato a furar almotolia, sacudiu-me a justiça e a religião” (SB, cap. 03, p. 18). Ao contrário de recuar, Paulo Honório dá a palavra final:

Que justiça! Não há justiça nem há religião. O que há é que o senhor vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho (SB, cap. 03, p. 18).

E ainda:

E não me venha com a sua justiça, porque se vier, eu viro cachorro doido e o senhor morre na faca cega (SB, cap. 03, p. 18).

Ao vingar-se do doutor, obriga-o a cumprir o acordo apalavrado. Justo. Natural. Quanto ao doutor, apesar de ser supostamente mais alinhado com a justiça institucional, certamente não recorreria a ela para se vingar. Como a regra da vingança gera um ciclo sem fim, Paulo Honório decide não voltar àquelas terras: “Se tornasse, era um tiro de pé de pau na certa, a cara esfolada para não ser reconhecido quando me encontrassem com os dentes de fora, fazendo munganga ao sol” (SB, cap. 03, p. 19).

Some-se à honra e à valentia a sua obstinação, a qual define o segundo episódio, brevemente narrado no capítulo. Ele marca a origem de sua fortuna iniciada com “cem mil-réis alheios”, tomados de empréstimo de um agiota que lhe levara “couro e nervo”, cobrando-lhe juros altíssimos, roubando-o “além da conveniência”. Paulo Honório tenta acumular dinheiro negociando com os mais diversos tipos de produtos, “realizando operações embrulhadíssimas [...] de armas engatilhadas” (SB, cap. 03, p. 17). Completa-se, assim, o quadro das qualidades com as quais alcançará outro status social.

Como se vê, ele constrói uma história de formação que é uma transformação, aquela almejada por Fabiano de deixar de ser um cabra para se tornar um homem. Distanciando-se de Fabiano, aproxima-se da condição de Damásio, dados os atos violentos utilizados para garantir respeitabilidade. Ocorre que um cabra, um jagunço, um valentão, um coronel têm valores diferentes no mundo real que serve de referente a esses personagens.

Dentro da classe dos trabalhadores do engenho, havia distinções sociais que garantiam maior ou menor prestígio perante o senhor e, consecutivamente, diferenças no acesso à “justiça” de sua ordem privada. Os cabras do eito, trabalhadores que alugavam a mão de obra diariamente, eram os párias nos engenhos, explorados até a última gota de suor e com um mínimo de proteção dos senhores (MANSUR, 2017, p. 193).

Do ponto de vista da formação, Paulo Honório transitou por cada um desses estágios da hierarquia social, até chegar ao mais alto degrau. Se esses

elementos enriquecem e aprofundam a figura da personagem, também entram no modo de constituição de seu autorretrato. São eles, afinal, que constituem o seu perfil moral e que lhe rendem “muita consideração”, como ele mesmo diz. Esse autorretrato será, no entanto, revisto e redesenhado adiante, com a presença, ou melhor, com a presença da ausência de Madalena na sua vida, o que será abordado no próximo capítulo.

### ***3.2. A narrativa heroica de Paulo Honório: da conquista à consolidação de São Bernardo***

A tomada da fazenda

Em muitos eventos históricos, o domínio de um território camufla a usurpação, a pilhagem, a ocupação ilegal; isso porque os feitos do conquistador, narrados como atos heroicos, são meios que justificam fins, quer dizer, entre si constroem uma relação de necessidade que dão ao vitorioso a roupagem de conquistador e de herói (cf. BOSI, 1992). É sob esse ângulo que Paulo Honório conta como tomou de Padilha as terras de São Bernardo.

De volta à terra natal – Viçosa – depois de ter acumulado bastante dinheiro na “vida de cigano” e já intentando a posse de São Bernardo, Paulo Honório procura aproximar-se de Luís Padilha, o herdeiro da fazenda. Estrategicamente, observa seu comportamento durante um tempo e procura, com isso, conhecer o perfil moral do rapaz: fraco, pexote, irresponsável, covarde, inconsequente, desonrado. Não só bebe muito, como joga bêbado, praticamente não cuida da fazenda, gastou à toa o dinheiro do pai, que o queria doutor. Aos poucos, fazendo-se amigo, aproveitando as fraquezas do distraído oponente, Paulo Honório cede empréstimos e, “fingindo desprendimento”, conquista a confiança de Padilha.

Travei amizade com ele e em dois meses emprestei-lhe dois contos de réis, que ele sapecou depressa na orelha da sota e em folias de bacalhau e aguardente, com fêmeas ratuínas, no Pão-sem-Miolo. Vi essas maluqueiras bastante satisfeito, e quando um dia, de novo quebrado, ele me veio convidar para o São João na fazenda, afrouxei mais quinhentos mil-réis. Ao ver a letra, fingi desprendimento:

\_\_Para que isso? Entre nós... Formalidades (SB, cap. 04, p. 21-22).

Na festa, com Padilha já bêbado, Paulo Honório planta uma ideia na sua cabeça: “Por que é que você não cultiva São Bernardo?” No outro dia, como se tivesse pensado por si mesmo, Padilha o procura para pedir conselhos sobre o cultivo da fazenda e, pouco tempo depois, dinheiro para adquirir o maquinário necessário para o empreendimento, só que dessa vez muito dinheiro.

Cedendo daqui, negando dali, Paulo Honório vai cozinhando Padilha em banho maria até que ele finalmente morde a isca e oferece “a hipoteca de São Bernardo” como garantia para o empréstimo. Era o que ele precisava para abrir o cofre. Padilha, ingênuo e já devedor, acaba por contrair, dessa vez, uma enorme dívida de 20 contos de réis. “Sujeitos prudentes juraram que eu estava doido”, diz o narrador (SB, cap. 04, p. 25).

A dívida não seria liquidada, tal como previsto. “No vencimento da primeira letra, [Padilha] adoeceu” (SB, cap. 04, p. 25). Pacientemente, Paulo Honório aguarda que vençam todas as prestações. Finda-se então o prazo e a paciência, após o que ele parte em busca do devedor, escondido na fazenda. Não vendo necessidade de utilizar armas com um amarelo feito o Padilha, a violência é apenas iminente, na forma de ameaças verbais e não verbais, suficientes para subjugar-lo.

Além das ameaças, Paulo Honório também desvaloriza a fazenda – uma “pinoia” que “não vale o que um periquito rói”: o engenho destruído, as porteiças quebradas, as casas dos trabalhadores caindo aos pedaços e os limites roubados pelo vizinho. Como se não bastasse, impinge culpa moral ao proprietário: “Padilha endureceu nos cinquenta e cinco, e eu injuriei-o, declarei que o velho Salustiano tinha deitado fora o dinheiro gasto com ele, no colégio. Cheguei a ameaçá-lo com as mãos. Recuou para cinquenta” (SB, cap. 05, p. 29). Ao fim de um dia de negociação, Padilha está soterrado e a fazenda tomada por uma escandalosa pechincha.

Entre gritos, insultos e ameaças, a fazenda tem seu valor reduzido de 80 para 42 contos; mas o que Padilha recebe mesmo como pagamento é uma casa na cidade (no valor de 8 contos) e mais 7.500 em dinheiro, após descontado o que devia a Paulo Honório.

Padilha endoideceu: chorou, entregou-se a Deus e desmanchou o que tinha feito. Viesse o advogado, viesse a justiça, viesse a

	<p>polícia, viesse o diabo. Tomassem tudo. Um fumo para o acordo! Um fumo para a lei! (SB, cap. 04, p. 29).</p> <p>A resposta de Paulo Honório deflagra as estratégias do jogo: “Eu me importo com lei? Um fumo!”. Considerando a covardia de Padilha, Paulo Honório praticamente o sequestra para garantir que não fuja até o dia seguinte e assine a escritura da fazenda: “Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura” (SB, cap. 04, p. 30).</p> <p>Apesar da negociação à moda antiga, tete-a-tete, alguns dos argumentos de Paulo Honório aludiram a questões de ordem jurídica: honorários de advogados, oficial de justiça, agrimensor, “despesa muita, Padilha”. Entretanto, isso apenas lhe serviu para reduzir ainda mais o valor das terras que tanto desdenhava quanto queria; e também para que a questão fosse resolvida ali mesmo, entre eles. Tudo não passara de um blefe. Para a justiça, “um fumo”.</p> <p>Se os primeiros passos, narrados no capítulo 03, são suficientes para explicar como acumulou capital para adquirir as terras de São Bernardo, o capítulo 04 é, na sua trajetória épica, o momento da conquista daquilo que era seu principal objetivo. O passo seguinte será eliminar do caminho os obstáculos para a consolidação da propriedade. A tensão entre regra e lei reside em cada um desses momentos, modulando todas as condições de sociabilidade.</p>
A luta pela propriedade	<p>Apesar de agora ser o dono de S. Bernardo, há outros problemas a resolver para garantir sua posse. Um deles diz respeito aos limites da terra, especialmente com o engenho Bom Sucesso, cujas cercas “iam comendo São Bernardo”. Esse obstáculo, entretanto, exige mais cautela; as estratégias não podem ser as mesmas que utilizou com um “bichinho amarelo, de beiços delgados e dentes podres” feito Padilha<sup>48</sup> (SB, cap. 04, p. 16-17). Mendonça, o vizinho, é justo o oposto; mesmo as feições já o demonstram: barba branca, olhos vermelhos, nariz curvo; de amarelo possui apenas os caninos pontudos, que completam um perfil meio animalesco. Conhecendo-o de antes, Paulo Honório sabe se tratar de um “homem reimoso”.</p>

<sup>48</sup> Amarelo, como já notamos, é sinônimo de fraco, física e moralmente; é também o modo como se referem a João Grilo, de Ariano Suassuna. Fizemos uma análise a esse respeito em: Teixeira, Heurisleides.; da Silva, Helio Alexandre. A experiência da pobreza em *Vidas secas* e no *Auto da Compadecida*. Plural Pluriel (p. 01-16).

Desde o primeiro encontro com o proprietário de Bom Sucesso, Paulo Honório constrói um propício cenário para um duelo. Frente a frente estão os dois fazendeiros, com armas no cinturão, ao pé da cerca “que sempre foi questão entre ele [Mendonça] e Salustiano Padilha”, o antigo proprietário de São Bernardo (SB, Cap. 04, p. 26). A covardia do Padilha filho deixou dormente a situação, mas Paulo Honório quer resolvê-la. Mendonça deseja derrubar a cerca que Paulo Honório conserta:

\_ [...] Eu vou derrubá-la para acertarmos onde deve ficar. Ponderei ao velho Mendonça que ele já tinha encolhido muito as terras de São Bernardo. Pedi-lhe que mostrasse os seus papéis. Não sendo possível acordo, era melhor vir o advogado e vir o agrimensor.

\_ Ótimo! Arranjava-se com os tabeliães e metia-me no bolso. Mas eu não vou nisso. Derruba-se a cerca (SB, cap. 7, p. 32).

Parece ocorrer aqui uma espécie de inversão de valores. Páginas antes, com o dr. Sampaio e Padilha, a justiça não valia nada, estava fora de cogitação para resolver os conflitos. Agora, com Mendonça, é ele quem “sacode a justiça” sobre o vizinho. A alusão à justiça, dessa vez, pode não ser mera retórica, já que o argumento serve como termômetro para medir os ânimos de Mendonça. Após contar quantos homens acompanham cada oponente, sabe que precisa ter cautela e não insiste com a peleja, acenando um recuo:

A nossa conversa era seca, em voz rápida, com sorrisos frios. Os caboclos estavam desconfiados. Eu tinha o coração aos baques e avaliava as conseqüências daquela falsidade toda. Mendonça coçava a barba

\_ Relativamente aos limites, julgo que podemos resolver isso depois, com calma.

\_ Perfeitamente, concordou Mendonça.

\_ Despedimo-nos. Continuei a estirar o arame farpado e a substituir os grampos velhos por outros novos. Mendonça, de longe, ainda se virou, sorrindo e pregando-me os olhos vermelhos (SB, cap. 05, p. 32, grifo meu).

Se, por um lado, Paulo Honório recua, por outro, não ‘baixa a crista’ para o velho. Entretanto, o confronto fica estabelecido, e não serão ameaças verbais, como fez com Padilha, que eliminarão o reimoso Mendonça. Para cada adversário, a estratégia mais adequada. Nesse caso, como quem age com cautela e respeito, mas não temor, Paulo Honório estuda pacientemente a situação para agir depois. Um ano depois. E mais uma vez não será pela lei que se dará a

solução para o embate. Estando em situação de igualdade, inclusive pertencendo ao mesmo partido político, ambos seguem também o mesmo código de honra, que lei nenhuma conseguia limitar até aquele momento.

A cerca fica no mesmo lugar, mantendo simbolicamente a tensão entre os dois vizinhos: “Mendonça forcejava por avançar, mas continha-se; eu procurava alcançar os limites antigos, inutilmente” (SB, cap. 06, cap. 32). Na antevéspera da eleição municipal, um dos homens do vizinho espia a casa de Paulo Honório; ele, em resposta, vai visitar Mendonça no dia seguinte, a pretexto da eleição.

No domingo, Mendonça é assassinado. Aqui fica a cargo do leitor concluir pela responsabilidade do crime via relação causal estabelecida pela sequência narrativa: primeiro um jagunço de Mendonça ronda São Bernardo; em seguida, Paulo Honório faz uma visita ao engenho, a fim de também sondar a reação do vizinho; na volta, traça um plano com Casimiro Lopes e, no dia seguinte, Mendonça morre. Como se tratava do dia de eleição, o crime poderia ser atribuído a alguém do partido da oposição, o que não era incomum, e, como se não bastasse, Paulo Honório tem um álibi impecável:

No outro dia, sábado, matei o carneiro para os eleitores. Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom Sucesso. No lugar há hoje uma cruz com um braço de menos. Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em São Bernardo. Para o futuro, se os negócios corressem bem.

\_ Que horror! exclamou Padre Silvestre quando chegou a notícia. Ele tinha inimigos?

\_ Se tinha! Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, Padre Silvestre. Quanto custa um sino? (SB, cap. 06, p. 40)

Apesar de recorrer à regra com frequência, desde que toma posse da fazenda, cada vez mais o advogado, a lei, o juiz tornam-se presentes em sua rotina para resolver certos conflitos. Isso se dá de modo tal que chega a instituir advogado, pagando-lhe caro pelos serviços: “quatro contos e oitocentos por ano, para ajudar-me com as leis a melhorar São Bernardo” (SB, cap. 09, p. 54).

Paulo  
Honório  
diante da lei

Antes, como trabalhador alugado ou vendedor de miudezas e de gado, a justiça era algo com o que não podia contar; era-lhe tão inacessível quanto

incapaz de atender as suas demandas. Mas, mais que isso, há em seu discurso um efetivo desprezo pela institucionalidade, materializado em frases como: “[...] o doutor sacudiu-me a justiça e a religião”; “e não me venha com sua justiça, porque se vier, eu viro cachorro doido e o senhor morre na faca cega”. Como diz a Padilha na negociação da fazenda, Paulo Honório não dá importância à justiça: “E eu me importo com lei? Um fumo!”.

Tornado senhor de terras, parece ter passado a se importar com as mesmas leis e dar-lhes crédito, aceitando a institucionalidade acima dos interesses pessoais. Mas não. Como sabemos, essa cara justiça é acionada apenas quando sabe que vai conseguir ganhar uma causa e não é tida como solução para todos os conflitos que precisa enfrentar.

Ao se estabelecer do lado dos que mandam, tendo inclusive instituído advogado, Paulo Honório estuda cada caso para decidir como vai agir, que tipo de recurso utilizará – a regra ou a lei. Na maior parte das vezes, decidirá pelo velho método e utilizará a “justiça dos autos<sup>49</sup>” quando lhe convier, ou mais precisamente, quando sabe que terá vantagem na decisão do juiz. Eis um exemplo: no capítulo oito, a querela se dá com as filhas do finado Mendonça, que vêm reclamar que agora a cerca de São Bernardo invadiu Bom Sucesso. Sem maiores rodeios, vendo-as “inofensivas e em desvantagem”, sugere que acionem a justiça para reclamar os direitos:

\_Minhas senhoras, Seu Mendonça pintou o diabo enquanto viveu. Mas agora é isto. E quem não gostar, paciência, vá à justiça.

Como a justiça era cara, não foram à justiça (SB, cap. 08, p. 49).

Vale retomar também o último dos episódios de sua formação, narrado no cap. 03, já que seu desfecho se dará apenas depois de ter se estabelecido dono de S. Bernardo. Como vimos, entre as embrulhadas negociações que fazia antes de voltar a Viçosa, tomava dinheiro de empréstimo do Pereira, mesmo sabendo-se terrivelmente explorado nos juros:

De bicho na capação (falando com pouco ensino), espernei nas unhas do Pereira, que me levou músculo e nervo, aquele malvado. Depois vinguei-me: hipotecou-me a propriedade e tomei-lhe tudo, deixei-o de tanga. Mas isso foi muito mais tarde (SB, cap. 3, p. 17).

<sup>49</sup> A expressão é do próprio Graciliano no livro *Cangaços*

Como diz o ditado, vingança é um prato que se come frio e, de fato, anos mais tarde, quando já a fazenda começava a produzir e sua situação era bastante estável, surgiu a oportunidade: Pereira perdeu a eleição municipal. Dessa vez, ao invés de uma emboscada, Paulo Honório aciona o advogado, João Nogueira.

\_ Pois, Dr. Nogueira, murmurei abafando mais a voz, cuidando que chegou a ocasião de liquidar os meus negócios com o Pereira. Tenho marombado, espiado maré, porque o chefe era ele. Mas se foi ao barro, acabou-se. Está aqui enrascado numa conta de cabelos brancos. Vou entregar-lhe a conta. Veja se me consegue uma hipoteca (SB, cap. 09, p. 61).

Diz a regra: para os amigos tudo, para os inimigos a lei. A fala de Paulo Honório traduz a estrutura de funcionamento “da aliança com os aliados e da violência contra os inimigos” (WISNIK, 2002, p. 182) frente ao mesmo sujeito. Enquanto aliado, Pereira fica impune em relação às injustiças cometidas no passado; mas na primeira oportunidade, Paulo Honório o coloca do lado dos inimigos e vai à forra. A relação, aliás, é a mesma compartilhada pelos cangaceiros, como veremos adiante.

Num texto em que Graciliano realiza uma ‘entrevista imaginária’ para a Revista *Novidade* com Lampião, o entrevistador pergunta a Virgulino sobre o que ele pensa da justiça<sup>50</sup>. Eis a resposta, muito similar à definição da regra realizada por Wisnik citada anteriormente:

Aqui no sertão, quando um camarada tem raiva de outro, toca fogo nele. E vai um filho do defunto, agarra um mosquetão e uma rapadura, esconde-se por detrás de um pau, dorme na pontaria, espera quinze dias e queima o sobredito. *É a justiça mais usada e não falha*. Temos também *a dos autos, demorada*, mas que não é má, porque os promotores se enrascam sempre e *os jurados são bons rapazes* (Cang. p. 12 grifos meus).

Assim, sempre avaliando a relação custo-benefício de suas ações, depois da morte de Mendonça, ele aumenta os limites de São Bernardo, invadindo também “a terra do Fidélis, parálitico de um braço, e a dos Gama, que

<sup>50</sup> Os organizadores do livro *Cangaços* alertam que essa entrevista literária é atribuída ao romancista pelo estilo, pela ironia e outras marcas de seu estilo; mas é possível também que o texto tenha sido escrito em colaboração com outros redatores da revista *Novidade*, já que o texto não é assinado (cf. LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 12).

pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do Dr. Magalhães, juiz” (SB, cap. 08, p. 49). Não poderia ser mais adequado, afinal, um juiz aliado traz grandes vantagens, não só no que refere à justiça, mas também à política e ao poder tradicional do coronel.

Veja-se que, com o processo do Pereira ainda sem solução, no capítulo 12, Paulo Honório vai à casa do Dr. Magalhães. Junto com o advogado, realiza uma dissimulada visita de cortesia, com dois objetivos bem definidos, sendo um deles agilizar o processo que iria liquidar de vez o Pereira: “procurei, por meios indiretos, arrancar do juiz as linhas indispensáveis ao advogado” (SB, cap. 12, p. 74). O juiz, certamente percebendo a intenção da visita, repete muitas vezes a mesma ladainha, afirmando-se incorruptível e insubordinado às oscilações políticas:

— Quando julgo, anunciava o Dr. Magalhães, abstraio-me, afastos os sentimentos.

[...]

— Para proceder assim é necessário ter independência. Eu tenho independência. Que é que eles podem fazer comigo? Não preciso deles (SB, cap. 12, p. 76).

Dr. Magalhães se mostra, desse modo, como um juiz que atua fora do domínio das regras sertanejas. Mas o próprio Paulo Honório trata de traduzi-lo: estava falando do caso com o ex-prefeito e, assim entendendo, resolve afastar-se: “Levantei-me, arredei-me, para não prejudicar a integridade do juiz” (SB, cap. 12, p. 76). Mas o que significa exatamente afastar-se quando se está dentro da casa do juiz?

O juiz, aliás, age bem ao contrário do que diz, deixando “satisfeito” o advogado. Como nota Costa Lima (1969, p. 60), ficam em suspenso os “meios [pelos quais] conseguiu o melífluo Nogueira a promessa do acórdão necessitado [...], coisa que a integridade do meritíssimo não nos permite saber. Uns poucos cochichos, nada mais é recordado”. Fica claro na cena que, longe de haver autonomia entre as instâncias jurídicas e políticas, havia entre elas uma espécie de simbiose entre o mando tradicional do coronel e o poder público, ou seja, entre o poder legal, institucionalizado e supostamente impessoal do Estado, e o poder clientelista e personalizado do coronel.

### 3.3. Coronel ou cangaceiro? Paulo Honório, um homem de ordem

A ordem do mundo de Paulo Honório frente ao autor-criador

Os sucessos dignos de referência com os quais constrói seu perfil mostram Paulo Honório como um sujeito que “sabe onde tem as ventas” (SB, cap. 15, p. 102)<sup>51</sup>, e sempre soube. A construção de sua autoimagem começa pelo caboclo que, embora pobre, era honrado e valente, vivendo sob o que Graciliano chamava de “Lei natural”:

[...] vê-se que naquele tempo não havia crimes. Os bípedes alagoanos *matavam-se inocentemente, na boa lei natural*, e, como todos os bens pertenciam aos coronéis, a noção de roubo ainda não tinha aparecido. [...] E essa coisa de tomar à força as mulheres e as filhas dos outros estava nos hábitos de quase todos os antigos mandões (Garr, p. 99, grifo meu)<sup>52</sup>.

Também as acertadas estratégias contra Padilha, Mendonça e, mais tarde, Pereira, não encobrem e sim confirmam suas convicções construídas na juventude e traduzidas em frases como: quem está por cima manda, quem está por baixo “come da banda podre” (SB, cap. 34, p. 205). Se o leitor percebe as contradições que seus atos revelam, isso é consequência do modo Graciliano (enquanto autor-criador) de conceber o personagem no romance, o que não é perceptível ao próprio Paulo Honório enquanto autor-personagem de sua autobiografia. Por isso, nesse ponto da história, ele se vê como um sujeito íntegro, franco, com ideias corretas. “Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro” – todas elas necessárias à ascensão social que almejava (SB, cap. 08, p. 48). Até mesmo o assassinato de Mendonça entra nessa conta, pois não se tratava de uma rusga pessoal; apenas o vizinho se tornara um obstáculo para a execução do seu plano e, por isso, foi necessário eliminá-lo, como diz Luís Bueno (2001, p. 797): “O que importa é que [o outro] sirva ao nosso propósito. Se não serve, se vira alguma coisa complicada demais, é preciso anulá-lo ou, no limite, eliminá-lo”. Não por outro motivo, depois de ter sido irônico com as filhas do velho, ele decide protegê-las, considerando que elas não tinham nada que ver com a situação:

<sup>51</sup> Essa expressão é utilizada por Paulo Honório em elogio a Madalena.

<sup>52</sup> Macobeba pre-histórico, abr, 1930.

A minha prosperidade começara depois da morte do pai delas.  
[...]

O pai era safado, mas que culpa tinham as pobres? Resolvi abrir o olho *para que vizinhos sem escrúpulos não se apoderassem do que era delas*. Mulheres quase nunca se defendem. Pois se qualquer daqueles patifes tentasse prejudicá-las, estava embrulhado comigo (SB, cap. 8, p. 58, grifo meu).

O fato de não levar em conta que a proteção se daria contra a mesma espécie de patifaria que ele cometera contra as moças não faz de Paulo Honório um cínico. Assim como Damásio demonstra a coerência das suas ações (só se vingava se houver ofensa real), ele apenas age conforme as regras “da boa lei natural”, como disse Graciliano<sup>53</sup>.

Certo de que vive dentro de uma estrutura social justa (porque natural), o que modifica sua relação com as instituições legais diz respeito apenas ao fato de ele ter mudado de lado. Assim, o apelo à legalidade reitera a certeza de que o mundo pertence aos grandes.

Depois de ter se tornado um proprietário de terras, portanto, detentor de uma riqueza das mais relevantes para um país eminentemente agrícola como o Brasil, ele passa a compor esse seletivo grupo de coronéis. Na sua nova posição, ladeado com a elite agrária (apesar de não ter os mesmos lastros sanguíneos), passa a ter recursos para também mandar na política e para manipular a ordem judicial a seu favor (cf. MANSUR, 2017).

Nem mesmo a noção de justiça enquanto um valor moral advém da “lei escrita”, mas sim da mesma regra sertaneja, que já era velha antes mesmo do tempo de Graciliano. Honestidade e confiança são equivalentes de lealdade e submissão à vontade do chefe, seja ele coronel, cangaceiro ou político. Desse modo, sua avaliação de que “os processos iam bem” não reflete a confiança na lei, mas sim nas pessoas que decidiam por esses processos; sem qualquer viés (auto)crítico, é dentro dessa lógica que Paulo Honório age:

<sup>53</sup> Comparando-o com Bentinho, Yoshida e Abdala (2015, p. 142) põem na conta da franqueza de Paulo Honório o fato de ele não ser filho da elite agrária, mas sim resultado da “lógica burguesa, aquela em que a principal mediação é a mercadoria e o dinheiro”. Desse modo, segundo os autores, o narrador não se obriga à “desfaçatez de classe” a que se vê atrelado Bentinho, por ser herdeiro “Em outras palavras, a necessidade deste proprietário manter uma conduta brutal para garantir sua dominação se explicita na narrativa sem precisar de qualquer rodeio para disfarçá-la; as relações de favor – e suas necessidades –, que à época de Machado encobriam a brutalidade do regime escravista, têm agora sua mediação no poder de compra nu e cru do dinheiro” (p. 146).

	<p>João Nogueira sentou-se, passou o recibo, tirou papéis da pasta e explicou-me o estado de vários processos. Logo no primeiro convenci-me de que os quatrocentos mil-réis tinham sido gastos com proveito. Os outros também iam em bom caminho. <i>O tabelião é que não inspirava confiança.</i> E o oficial de justiça. Arame.</p> <p>— Claro. <i>Faça promessas</i>, Dr. Nogueira. Não adiante um vintém. Prometa. O pagamento no fim, <i>se eles forem honestos</i> (SB, cp. 09, p. 54, grifos meus).</p> <p>Recorrendo “às chicanas de Nogueira”, Paulo Honório se torna uma espécie de juiz da justiça, porque ao invés de se submeter às leis, ele faz com que elas, de algum modo, se submetam a ele, pois são utilizadas conforme a conveniência, estudando caso a caso. Veja-se que mesmo quando se trata de um caso de cidade grande, as ameaças de Costa Brito, jornalista da capital, ainda são resolvidas ao modo antigo, apesar dos apelos dos amigos. O jornalista começara a difamá-lo pelo jornal, “o nome mais doce que o Brito me chamava era assassino” (SB, cap. 13, p. 81). Diante do fato, Gondim lhe sugere [quase] a mesma moeda para responder – o jornal local – ao passo que Nogueira o aconselha a processar o jornalista. Afastando essas ideias tão amenas quanto morosas, Paulo Honório parte para a capital e agride o Brito, dando-lhe uma surra em plena praça pública: “passei-lhe os gadanhos no cachaço e dei-lhe um bando de chicotadas” (SB, cap. 13, p. 83).</p>
<p>A lei na cidade nem sempre prevalece</p>	<p>Abro um parêntese para destacar essa ocorrência na cidade porque os autores que dão suporte a esta leitura tendem a considerar que as leis logravam maior respeitabilidade nas cidades, já mais modernizadas, que nas vilas e, mais ainda, na zona rural. No artigo de Wisnik (2002), por exemplo, encontramos a análise de outro conto de Rosa, “Fatalidade”, no qual se narra a história de um capiau, José Centralfe. Ele procura um delegado de polícia para reclamar do valentão Herculino Socó, que assedia sua esposa. A situação mais uma vez é a da defesa da honra, mas Centralfe sabe-se fraco, diferente de Paulo Honório e, por isso, deseja ser resguardado pela justiça. Ele se muda com a mulher e procura o delegado: “Aqui é cidade, diz-se que um pode puxar pelos seus direitos. Sou pobre, no particular. Mas eu quero é a lei...”. (ROSA, 2001, p. 110). A fala do capiau parece evidenciar que na cidade as instituições legais funcionam e se sobrepõem à regra e que, na cidade, a lei vale mais e até alcança</p>

os pobres. Mas, ao contrário de resolver a questão dentro da lei, o delegado planeja uma ambígua situação: dá uma arma a Zé Centralfe e prepara um duelo entre o capiau e o valentão. Contudo, quando o encontro acontece, é o próprio delegado que, oculto, atira, matando Herculinão e fazendo parecer que foi o capiau que o matou em legítima defesa da honra. Portanto, Centralfe parte em busca da lei na figura do delegado, o qual burla a lei para fazer valer a lei. Nas palavras de Wisnik (2002, p. 194), “o delegado forja a cena do crime como cena da lei”, o que mostra uma espécie de “ficcionalização civilizacional” na vigência da lei, mesmo nas cidades.

Em *São Bernardo*, por ter agredido Costa Brito em pleno centro de Maceió, Paulo Honório é levado à delegacia. Nesse sentido, é certo o palpite de Zé Centralfe: na cidade, as leis funcionam; mas não acerta muito mais. Paulo Honório paga um advogado e, depois de algumas horas ouvindo “disparates”, como “liberdade de imprensa”, é liberado. Preso por agressão, como aos 18 anos, dessa vez tem uma sentença mais leve: antes, pobre, ficara preso por mais de três anos; agora a punição se resume a gastar algum dinheiro com advogado, além de ouvir o sermão do delegado. Tudo se passa dentro dos “trâmites legais”, mas é de se perguntar: se Paulo Honório não tivesse dinheiro, teria sido liberado apenas depois de ouvir umas broncas? A pergunta pode ser formulada de outro modo: a não prevalência da lei sobre os interesses privados é uma exclusividade do sertão de Rosa e de Graciliano?

[...] É verdade que essa instância simbólica, a lei, mesmo quando se constitui em baliza fundante da urbanidade, tem a sua parte considerável de ficção civilizacional, o que contribui para dar renovada consistência, universal, à conhecida frase rosiana segundo a qual “o sertão é o mundo” (WISNIK, 2002, p. 118).

Se é verdade, ainda segundo Wisnik, que a “impossibilidade [da lei] de se firmar é um tema agudamente brasileiro”, então não é possível atribuir o atraso e a prevalência da regra apenas à região Nordeste ou, como faz Mansur, apenas ao período histórico em que mandões e coronéis ditavam as regras de acordo com seu interesse particular. O moderno e o arcaico, a lei e a regra seguem em tensão inclusive no Brasil atual, sendo apenas noticiados com outros nomes, em todas as regiões do país, talvez utilizando disfarces mais republicanos. Fechado esse parêntese, retorno a *São Bernardo* abordando mais

	<p>uma expressão que muito importa a Graciliano: o significado de ser “homem de ordem”, termo que também está vinculado aos princípios criadores de Paulo Honório.</p>
<p>O cangaço social: homens de ordem</p>	<p>Em um dos já citados textos que escreveu a respeito de seus personagens, Graciliano joga com o ponto ao qual sempre retorna – seus personagens seriam parte de si mesmo – “As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos”. (Cartas, p. 295)<sup>54</sup>. Carta a Marili). Com isso, procura relacionar a si mesmo a violência de Paulo Honório e de Luís da Silva; ela talvez traduzisse um desejo de vingança do próprio autor, que andava naquele início da década de 1930 com “os negócios encrecadíssimos” e, não raro, “assaltado por ideias negras”. Vendo-se impossibilitado de dar vazão a tais ideias, deu-lhes vida na forma de seus personagens. Para além da anedota autobiográfica, o que importa para este trabalho é muito mais o termo que utiliza para se distanciar desses (já não tão seus) personagens “assassinos”. Especificamente sobre Paulo Honório, escreve:</p> <p style="text-align: center;">É possível que esse sujeito reflita alguma tendência que no autor existisse para matar alguém, ato que na realidade não poderia praticar um <i>cidadão criado na ordem</i> acostumado a ver o pai, homem sisudo e meio termo, pagar o imposto regularmente (LT, p. 195, grifo meu)<sup>55</sup>.</p> <p>O que distancia Graciliano de seu personagem é, assim, o fato de ele ser um homem de ordem, o que nos leva a crer que Paulo Honório, nesse aspecto, seja seu contrário. Outro texto, também recolhido em <i>Cangaços</i> (p. 29), aponta mais elementos que permitem identificar os homens de ordem: o trabalhador que recebe “ordenado”, o patrão que deposita “dinheiro no banco” e mesmo o intelectual que “escreve em jornais e faz discursos”. A gente de ordem é, portanto, aquela que respeita a institucionalidade, a qual está sobretudo fundamentada nos valores patriarcais e, mesmo quando a questiona, o faz dentro dos ‘trâmites legais’, digamos, como os discursos e as publicações nos jornais. Seu contrário, o desordeiro, seria aquele que viola tais princípios de sociabilidade.</p>

<sup>54</sup> Carta a Marili, nov. 1949.

<sup>55</sup> Alguns tipos sem importância, 1939.

Entretanto, as coisas não são tão exatas, e Graciliano bem o sabe. Considerados heróis por alguns, bandidos por outros, os cangaceiros também compartilham essa ordem do mundo, esse modo de agir e pensar. Seguindo a visão do próprio escritor de que há dois tipos de cangaço, as relações de Paulo Honório com esses tipos sociais ora o aproximam de um, ora de outro tipo. Num texto de 1937, “A propósito da seca”, Graciliano trata de discernir os dois tipos de cangaceiro que identifica: um historicamente mais recente, motivado pelo fator econômico, outro mais antigo, motivado pelo fator social. O mais antigo era inspirado em “tipos heroicos” ao estilo D. Quixote, “com rasgos de cavalheirismo, certamente duvidoso” (Cang., p. 52). Esses senhores, não raro proprietários de terras, para resolver “questões de honra ou desavença política” com outros proprietários, formavam um bando e armavam emboscadas ou algum outro tipo de estratégia para se vingar do oponente. Nesse texto, Graciliano diz que eram sujeitos que “se rebelava[m] *contra a ordem* para corrigir injustiças” (Cangaços, p. 52). Isso não fazia deles, entretanto, desordeiros ou bandidos, termos dos quais mesmo cangaceiros como Lampião procuravam se distanciar (MANSUR, 2017). Por isso, em 1938, num texto publicado sob o título “Dois cangaços” Graciliano termina por admitir que, tendo o que perder – posses e família – esses homens também eram, ao seu modo, defensores da ordem:

Casimiro Honório<sup>56</sup>, os Moraes, Jesuíno Brilhante e Antônio Silvino tinham alguma coisa que perder, terra ou fazenda, pelo menos um nome, valor tradicional. Não podiam mostrar-se de repente demolidores de instituições respeitadas: precisavam mantê-las, apesar de réprobos, *eram de alguma forma elementos de ordem*, amigos da propriedade, de todos os atributos da propriedade (Cang., p. 84, grifo meu).

É claro que os ares heroicos com os quais passaram à história, especialmente na transmissão oral do cordel e do repente, se vinculam estreitamente com a construção narrativa, quer dizer, com a materialização do

<sup>56</sup> Não me parece mera coincidência que o nome do capanga de Paulo Honório se chame Casimiro Lopes. Graciliano divide em duas personagens as facetas que se complementam: o coronel e o cangaceiro. Tanto se parecem e se completam que, quando Madalena chama Paulo de “assassino”, ele pensa que ela está se referindo a Casimiro e não a ele próprio. Nesse momento, chega a dizer: “não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só” (SB, cap. 26, p. 167).

	<p>discurso, cujo ponto de vista os faz “bandidos de alma nobre”. Essa construção discursiva é reforçada pelo “prestígio do fora da lei”, cuja valentia e um certo ar de nobreza se incrustou no imaginário popular, transformando-o “quase em arquétipo da imaginação” (CANDIDO, 2004, p. 135).</p> <p>É esse também o recurso que Paulo Honório utiliza para desenhar para si mesmo a aura de heroicidade dos que operam nessa lógica da “ordem-desordem do sertão brasileiro” (WISNIK, 2002, p. 188), em que os arbítrios do coronel fazem as vezes de lei. Isso ocorre, é claro, a partir do momento em que se torna proprietário da fazenda S. Bernardo. Na sua função de déspota, resolve todo tipo de problema, inclusive os pessoais dos trabalhadores, garantindo a ordem e a moral. A narrativa de um desses episódios em que faz as vezes de juiz se assemelha à descrição que Graciliano faz de Antonio Silvino, que ele teve oportunidade de conhecer pessoalmente, em visita que fez ao cangaço antigo junto com José Lins do Rego:</p> <p style="text-align: center;">[...] um moleque de São Bernardo fizera mal à filha do mestre de açúcar de Mendonça, e Mendonça, em conseqüência, metera o alicate no arame; mas eu havia consertado a cerca e arranjado o casamento do moleque com a cabrochinha (SB, cap. 06, p. 38).</p> <p style="text-align: center;">Antonio Silvino atribuía-se uma autoridade especial em negócios de família, exercia uma curiosa magistratura: prodigalizava conselhos, endireitava relações abaladas, forjava casamentos difíceis e com o dinheiro dos negociantes das vilas postas a saques arranjava dotes para as raparigas pobres avariadas (Cangaços, p. 83).</p>
O cangaço econômico : fora da ordem	<p>Antes, porém, como já disse, a narrativa cria relações de necessidade entre os atos e o seu “único fito na vida”. Nesse período, Paulo Honório mais se aproxima de Lampião que de Jesuíno Brilhante. Talvez por haver uma certa confusão do fator social com o fator econômico<sup>57</sup>, cangaceiros como o famigerado Lampião também foram muitas vezes reputados heróis do povo pobre, o que, como vem discutindo a história, não passa de um equívoco:</p>

<sup>57</sup> Mansur (2017, p. 186) assim se refere aos dois tipos de cangaço: “um romântico e moralizado de Jesuíno Brilhante e de Sinhô Pereira, e outro profissional e facinoroso, de Antônio Silvino, Lampião, Corisco e outros”.

Assim, o que podemos concluir, em caráter preliminar, é que o ingresso no cangaço normalmente – mas não exclusivamente –, se dava por disputas e vinganças familiares (ainda que esse fosse apenas o discurso para justificar suas decisões), e não para corrigir e combater (mesmo que de forma inconsciente) injustiças sociais (certos pesquisadores chegam até mesmo a dizer que 90% desses bandidos ingressaram na criminalidade por motivo de vingança). E que a relação dos chefes bandoleiros com as elites locais era, em muitos casos, bastante estreita: tornavam-se aliados e amigos de muitos “coronéis” do sertão (PERICÁS, 2011, p. 36).

Graciliano considera que, ao contrário dos primeiros, tipos como Lampião nada têm a perder – propriedades, nome, descendência; são verdadeiros bandidos, *inimigos da ordem*, causadores de prejuízos materiais e morais por onde passam: “O cangaceiro tipo Lampião aniquila o inimigo: devasta-lhe os bens e, se não o mata, faz coisa pior – castra-o” (Cangaços, p. 85).

As reflexões de Graciliano a respeito do fenômeno Lampião, entretanto, não se prestam a fazer um juízo moral do indivíduo; o que ele deseja é entender por que certos indivíduos são motivados a agir como fascínoras. Embora estivesse atualizado sobre as teorias sociais da época – especialmente a de Cesareo Lombroso e seu estudo de características psíquicas e antropomórficas que seriam capazes de identificar seres humanos atavicamente criminosos” (MANSUR, 2017, p. 200) – Graciliano descrê que a razão para ter se tornado um “bicho montado” (p. 28 de cangaços, lampião de 1931) tenha origem biológica:

O que transformou Lampião em besta fera foi a necessidade de viver. Enquanto possuía um bocado de farinha e rapadura, trabalhou. Mas quando viu o alastrado morrer e em redor dos bebedouros secos o gado mastigando ossos, quando já não havia no mato raiz de imbu ou caroço de mucunã, pôs o chapéu de couro, o patuá com orações da cabra preta, tomou o rifle e ganhou a capoeira. Lá está como bicho montado (Cangaços, p. 28).

No artigo escrito em 1931, Graciliano não se refere ao Lampião pessoa física, mas a um tipo social. Ele conta não como nasceu o cangaceiro que ficou

conhecido com esse nome, mas como ele nasce todos os dias. Considerando o nome *Lampião* símbolo de um fenômeno decorrente de uma realidade social desagregadora, violenta e injusta, diz:

No começo da vida sofreu numerosas injustiças e suportou muito empurrão. Arrastou a enxada, de sol a sol, ganhando dez tostões o dia, e o inspetor de quarteirão, quando se aborrecia dele, amarrava-o e entregava-o a uma tropa de cachimbos, que o conduzia para a cadeia da vila. Aí ele aguentava uma surra de vergalho de boi e dormia com o pé no tronco (Cang. 2014, p. 28).

Nessa descrição, vemos Fabiano e o Paulo Honório dos 18 anos como iguais, irmanados a Lampião. Têm a mesma origem, são analfabetos, sobrevivem como trabalhadores braçais e sofrem violências de todo tipo. Mas, de acordo com Graciliano, não são apenas as “injustiças e os maus tratos” que levam um homem a se tornar cangaceiro. O problema é que são poucas as alternativas de sobrevivência para o sertanejo no contexto da desigualdade social e das secas constantes, que só contribuem para que essa desigualdade ganhe ainda mais vulto<sup>58</sup>: seguir como é, resignar-se a ser tratado como ‘um molambo’, ‘um cabra’ mandado pelos ricos e refém deles, como ocorre com Marciano em *São Bernardo*; emigrar, como Fabiano em *Vidas secas*, até encontrar outro pouso alheio e outro amo para obedecer; ou não se conformar e, como Paulo Honório, procurar alternativas para ter uma vida (não apenas sobreviver) e ser reconhecido como homem, não um pária social. Para tanto, há duas alternativas: cair na bandidagem, com a qual flertara quando moço, ou achar meio de fazer fortuna para passar para o outro lado, o dos que mandam, onde se situam os coronéis. Todos eles, no entanto, funcionam dentro da mesma ordem, partilhando dos mesmos princípios morais e da mesma noção distorcida de justiça.

É essa ordem que Fabiano questiona e que quase o leva ao caminho de Lampião. Comparemos sua prisão com a de Paulo Honório. Na vila, Paulo

<sup>58</sup> Ainda a respeito da seca, Graciliano chama a atenção do leitor para o fato de que ela não é/era o único elemento que corroborava com a miséria do nordestino: “se excluíssemos a seca, ainda haveria bastante miséria” (cangaços, p. 51). Lembro, a esse respeito, inclusive, que o romance *Vidas secas* se passa num período em que não há seca, já que começa no fim de uma e termina no início de outra. Também é de notar que a seca não faz parte da história de Paulo Honório e, mesmo assim, miséria há bastante, apesar da prosperidade da fazenda ou mesmo em razão dela.

Honório esfaqueou o rival e foi preso. Assim como ele fez o necessário para lavar sua honra, o delegado também, de posse de suas obrigações, o prendeu. Como vimos, não há por parte dele qualquer ressentimento a esse respeito, o que gera um forte contraste com a prisão de Fabiano que, ao invés de três anos, fica apenas uma noite preso. Repetindo consigo mesmo que “apanhar do governo não é desfeita”, Fabiano rememora constantemente o episódio, alimentando um desejo de vingança e, por conseguinte, um desejo de entrar no cangaço (cf. BARROS, 2015), contradizendo o consolo que a si se repete. Como mostra Candido (2004, p. 138), muitas vezes, por motivos acidentais como esses, e às vezes até banais, um sujeito ingressava num bando de cangaceiros: “um dos mais típicos é a briga ocasional, em que alguém mata sem vontade nem predisposição e, a seguir, cumpre pena ou se põe à margem da sociedade”.

Ocorre com Fabiano uma experimentação de sentimentos contraditórios, os quais não cabem na lógica do seu raciocínio. Apanhar do governo não é desonra. Mas o soldado amarelo seria governo? Não era o que parecia e, assim sendo, a ofensa viera de um sujeito qualquer, que Fabiano teria sido capaz de desmontar com um golpe certo. Depois de muito perquirir sobre a função do governo e o sobre o fato de aquele amarelo trabalhar para ele, não havia como não concluir que a contradição entre a perfeição do governo e a covardia do soldado era apenas aparente.

Ora, se Paulo Honório sabe porque foi preso, é o contrário o que acontece com Fabiano, pois, por mais que questione, “não encontra resposta que ligue causa e efeito” (BARROS, 2015, p. 7). Tanto assim que, em retorno à cidade por ocasião de uma festa, após beber, como no dia da prisão, sente-se mais solto das amarras da opressão e libera sua raiva, “fazendo com que o sentimento de vingança contra o soldado amarelo retome seu pensamento. Portanto é também a honra ferida que motiva seus desejos violentos.

Seguindo a ordem patriarcal, Fabiano sente uma “necessidade de responder à agressão injusta” (BARROS, 2015, p. 13); para isso, só há um caminho, já que a porta da lei está fechada. A farda do outro gera nele um desejo de entrar para um grupo de cangaceiros, afinal, eram eles que viviam

	<p>em guerra contra a polícia. Assim, somente pelo retorno à regra é que Fabiano vê uma saída para “retomar sua dignidade” (p. 14), ou seja, apenas com um ato violento e pessoal seria possível se vingar da farda do soldado. Segundo Domingues (2017, p. 06),</p> <p>Muitos indivíduos ingressavam no cangaço motivados por injustiças. Vendo-se naquela terra de ninguém entre a polícia e os cangaceiros, parte da população sertaneja se alistava na polícia, enquanto outra parte, com medo da polícia, ou tendo sofrido em suas mãos, tornava-se bandoleiro.</p>
<p>Damásio, Fabiano, Paulo Honório: homens de ordem</p>	<p>É interessante que, mesmo aguentando difíceis condições de vida e sendo destrutado pelo patrão, Fabiano mantém-se ordeiro, de cabeça baixa, obedecendo porque considera que assim tem que ser: “Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica?” (VS, p. 94). Inclusive as descomposturas advindas do patrão, que também considera injustas, não lhe causam tanto dano quanto lhe causara o salto de reiúna do soldado amarelo.</p> <p>O patrão atual, por exemplo, berrava sem precisão. Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. <i>Natural. Descompunha porque podia descompor</i>, e Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se. Mentalmente jurava não emendar nada, porque estava tudo em ordem, e o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono. Quem tinha dúvida? (VS, p. 95).</p> <p>Comparando-se com o soldado, Fabiano sabe-se superior a ele em termos de força física: “Devia sujeitar-se àquela tremura, àquela amarelidão?”. Também quando jovem fora valente igual a Paulo Honório, recorda-se: “Uma vez, de lambedeira em punho, espalhara a negrada. Aí Sinha Vitória começara a gostar dele. Sempre fora reimoso” (VS, p. 106). E é exatamente aí que ele novamente se distancia do proprietário de S. Bernardo, pelo fato de ter uma família. Não fosse isso, faria “uma asneira” e se desgraçaria no cangaço. A fraqueza de Fabiano frente a autoridade reverte-se em força moral do homem que não se rende à violência, sobrepondo a seus impulsos a ética da não-</p>

violência, do cuidado com a vida dos outros, de Sinha Vitória, dos dois meninos e mesmo do soldado amarelo (cf. LEBENZTAYN; SALLA, 2014).

Por diferentes que sejam, Fabiano, Lampião, Paulo Honório, Damásio, todos vivem e agem conforme o mesmo código de conduta, o qual, junto com a prática do favor, compõe o ‘estado natural’ da vida *quase sempre* inquestionável e inquestionado do patriarcalismo. Para eles, a hierarquia é um fenômeno natural, isto é, sempre há os que mandam e os que obedecem; os que são donos e os que nada têm. E se Lampião rompe com essa ordem ou se Fabiano a questiona, eles não se insurgem de fato contra ela, pois ainda mantêm os princípios da valentia, da honradez, da lealdade e de uma certa noção de justiça, às vezes distorcida, que os prendem à mesma lógica de funcionamento que faz da desordem a ordem do sertão, uma lei natural e imutável.

Contraditoriamente, esse mundo, aparentemente imutável, sofre constantes modificações. Por isso, uma outra face de Paulo Honório é a do modernizador. Se, por um lado, ele está ciente e provoca essas mudanças, por outro, termina sofrendo os efeitos dessas transformações.

### 3.4. Paulo Honório: um modernizador

O ciclo de modernização de 1930

Ao observar o quadro histórico do contexto em que Graciliano escreveu *São Bernardo* – uma das muitas tentativas de modernização e urbanização do país, podemos ter a impressão de que vivemos um ciclo que se repete como grande novidade a cada momento de mudança no quadro político nacional. Há quem fale em modernização e urbanização no período de 1910-1920, quando surgem as primeiras indústrias e levas de estrangeiros imigram para o Brasil (YOSHIDA; ABDALA JR, 2015, p. 144). Os intelectuais do Modernismo comemoram o país do futuro; nele, “o herói de nossa gente” faz sua trajetória do mato virgem para São Paulo como uma espécie de destino da nação – do primitivo ao moderno – com suas máquinas-carro, máquinas-telefone, e todos os tipos de máquinas<sup>59</sup>. Também Vargas, desde que assumiu o poder, em 1930,

<sup>59</sup> "As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era sagui não, chamava elevador e era uma máquina. De manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncos esturros não eram

	<p>realizou intensa atividade de modernização/ industrialização. Há ainda um novo processo de modernização de 50 pra 60, era JK, dos famosos 50 anos em 5. Todos tentativas falhadas, eternos recomeços, sobretudo nos interiores em que esse suposto desenvolvimento nunca chega plenamente. Isto porque nenhuma dessas tentativas foi capaz de efetivar mudanças muito profundas na estrutura de poder que organiza o sistema político e econômico dessas regiões.</p> <p>É claro que essa estrutura gera ou é fruto de contradições que muito interessam a um modelo de capitalismo subdesenvolvido, como o que se implantou no Brasil (cf. Brunacci, 2008). As relações centro-periferia se repetem em níveis micro e macropolíticos, seja entre países, seja entre estados de um mesmo país, ou entre cidades de um mesmo estado. Daí o comum entendimento de um “Brasil profundo” como aquele no qual a modernização, ou pior, a civilização, não chegou plenamente.</p>
<p>São Bernardo como metáfora do país</p>	<p>Sempre parcial, a modernização não traz, na visão de Graciliano Ramos, o que realmente importa; por isso, lhe parece um engodo. Com um discurso que chega a parecer retrógrado (ora contra a instalação de luz elétrica, ora contra a água encanada), Graciliano, como muitos outros intelectuais da década de 30, seus contemporâneos, não tinha a visão utópica de país do futuro propagada pelos modernistas.</p> <p>Ciente da condição de periferia do capitalismo, condição de país subdesenvolvido, Graciliano ironiza as inovações que chegam à pequena cidade de Palmeira dos Índios:</p> <p style="text-align: center;">Têm rodovias, estradas de ferro, luz elétrica, cinema, praças com jardins, filarmônicas, máquinas de escrever e pianos. Só faltam escolas e hospitais. Por isso os sertanejos andam carregados de muita verminose e muita ignorância. Tudo tão pobre. (GARR, p. 117)<sup>60</sup>.</p> <p>E como se não bastasse, mesmo esse verniz de modernidade sequer é alcançado por todos, a exemplo das personagens de <i>Vidas secas</i>, cujo modo de</p>

nada disso não, eram mais cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina [...] Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina".

<sup>60</sup> Sertanejos (11/04/1931).

vida “primitivo” encontra-se “fora do alcance desses progressos” (BARROS, 2015, p. 3).

Essa tensão moderno-arcaico pode ser exemplificada se tomarmos *S. Bernardo* como uma metáfora do Brasil da década de 30 – um Brasil simultaneamente desenvolvimentista e escravagista, o das “ideias fora do lugar”, como bem definiu Schwarz. O título do romance seria bem justificado por esse olhar: a fazenda como metáfora do país e as relações de Paulo Honório metaforizando tanto o ideal liberalista das cancelas para fora quanto as atitudes escravocratas das cancelas para dentro.

O longo período que compreende o Modernismo, com todo seu experimentalismo estético, no que respeita às questões ligadas à terra, volta-se principalmente para as relações sociais de exploração e desigualdade, aguçando a percepção crítica dos processos de modernização conservadora das fazendas e das relações de trabalho. É a fase do romance de 30, que desenvolveu sobremaneira a busca pela representação do outro de classe: o sertanejo, o vaqueiro, o migrante e o imigrante, que são os principais personagens desse momento (ARNT, 2013, p. 16).

Carregando todas as contradições que a modernização do Brasil abarca, Paulo Honório se faz, no romance, esse “representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que vem pela frente, dinâmico, transformador” (LAFETÁ, 2004, p. 81).

Apesar de ser “figura de exceção”, por não ser filho de família tradicional, Paulo Honório ascende socialmente, de acordo com a “promessa sustentada pelos anos que antecedem à Revolução de 30” (PACHECO, 2010, p. 72), qual seja, a da consolidação do capitalismo no Brasil, “sob a lógica burguesa, aquela em que a principal mediação é a mercadoria e o dinheiro” (YOSHIDA; ABDALA JR., 2015, p. 142). É sintomático, nesse sentido, que a fazenda tenha sido tomada das mãos de um homem sem qualquer habilidade para a produção, herdeiro de uma aristocracia decadente, para ser possuída por alguém capaz de transformá-la em terra produtiva.

<p>O Brasil precisa de homens práticos</p>	<p>Dois personagens ajudam a ilustrar esse processo de modernização em <i>São Bernardo</i>. Padilha é esse filho da aristocracia rural decadente no momento em que Paulo Honório ascende. Fala demais, “como quem bebeu água de chocalho” (SB, cap. 33, p. 203), sonha muito, tem a cabeça imaginativa e pouco prática, é um homem de letras, escreve artigos e contos, mas é incapaz de agir com energia para garantir o desenvolvimento de sua terra. Como protagonista de sua própria vida, é o típico herói fracassado, “um indivíduo desfibrado, incompetente, que não opõe força pessoal nenhuma, nenhum elemento de caráter, contra as forças da vida, mas antes se entrega sem quê nem porquê à sua própria insolução” (ANDRADE, 1940, <i>apud</i> BUENO, 2001, p. 85).</p> <p>Após ter sido convencido por Paulo Honório a cultivar a fazenda, Padilha começara a “[declamar] sementes e adubos químicos”; mas quando recebeu o empréstimo para dar início ao seu projeto, “comprou uma tipografia e fundou o Correio de Viçosa, folha política, noticiosa, independente, que teve apenas quatro números e foi substituída pelo Grêmio Literário e Recreativo”. Como já vimos, nenhuma de suas ações ocorre em prol da fazenda e ele acaba por perdê-la (SB, cap. 4, p. 25).</p>
<p>Seu Ribeiro: um espectro do passado</p>	<p>O outro personagem, ligado pelo avesso ao desenvolvimento, é seu Ribeiro, uma silenciosa presença na narrativa, espectro de um período anterior, talvez contemporâneo do Padilha pai. É do tempo em que os proprietários de terra do Nordeste traziam na herança colonial a cultura da autossuficiência, em que o poder privado do senhor fazia parte da herança da terra (cf. MANSUR, 2017).</p> <p>A história de Seu Ribeiro é narrada no capítulo 07, que é, diga-se de passagem, inteiro uma interrupção na história. Basta ver que o cap. 06 termina com a morte de Mendonça e o cap. 08 com a morte de um capanga, que “<i>também</i> se acabou em desgraça”, feito o patrão. Seu Ribeiro não está conectado com essas duas mortes, nem com a entrada de Paulo Honório em uma nova fase na fazenda, até porque não tem uma participação no decorrer da trama que provoque nela alguma mudança significativa. Sendo um personagem secundário, é de notar que tenha um capítulo destinado especificamente à sua pessoa e é de se perguntar: por que justamente nesse ponto? Provavelmente</p>

porque sua história tem a ver com progresso, e o progresso de Paulo Honório começa a dar sinais no capítulo 08, após a morte de Mendonça.

Paulo Honório conhece seu Ribeiro em Maceió, “um velho alto, magro, curvado, amarelo, de suíças” (SB, cap. 07, p. 43), que conta ao narrador sua história de quando tivera muito poder e prestígio, quando “era considerado e major”, no tempo da monarquia/ Ele lia as cartas das pessoas e sabia seus segredos, porque quase todos eram analfabetos; ele fazia as vezes de juiz e resolvia desentendimentos entre vizinhos, por conta de limites de terras, entre outras questões que ameaçavam a paz do povoado, e casava mocinhas desencaminhadas. “O major decidia, ninguém apelava. A decisão do major era um prego” (p. 44). Como as instituições e seus representantes estavam distantes, ele tinha poder de juiz, de polícia, de advogado, enquanto sua esposa cuidava das tarefas religiosas. Em quaisquer circunstâncias, “todos acreditavam na sabedoria do Major” (p. 44).

No tempo de seu Ribeiro, as cidades brasileiras tinham pouca relevância política e econômica. Além de o produto de exportação agrícola ser o principal, senão único, mantenedor da economia do país, os latifúndios eram extremamente importantes porque abrigavam seus trabalhadores e eram quase autossuficientes quanto à subsistência, possuindo hortas e criação de gado para consumo; também possuíam escolas e capelas, de modo que pouco se necessitava sair para quaisquer outras atividades:

Nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terras não sofria recíproca. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica. O engenho constituía um organismo completo e que, tanto quanto possível, se bastava a si mesmo (HOLANDA [1936], 1998, p. 80).

Isso fazia com que o dono das terras tivesse uma alta concentração de poder sobre toda a gente que trabalhava para ele. Cada fazenda possuía suas regras de funcionamento interno, ditadas pelo proprietário. A esse regime de funcionamento, a história denominou *mandonismo* (cf. MANSUR, 2017). Historicamente falando, Seu Ribeiro seria assim classificado.

Expondo mais um andaime, Paulo Honório esclarece ao leitor sobre a perspectiva utilizada para narrar a história de Seu Ribeiro – o discurso indireto livre – “pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele”

	<p>(SB, cap. 07, p. 43). Assim sendo, adota o ponto de vista do velho senhor, de modo que a história ganha ares nostálgicos e harmoniosos. Os subalternos, “homens inocentes”, “descobriam-se ao avistá-lo e as mulheres baixavam a cabeça” (SB, cap. 07, p. 44). O clientelismo, logo se vê, era a moeda corrente que regia a relação entre seu Ribeiro e o povo do lugar.</p> <p style="text-align: center;">Seu Ribeiro tinha família pequena e casa grande. A casa estava sempre cheia. Os algodoais do major eram grandes também. Nas colheitas a população corria para eles. <i>E os pretos não sabiam que eram pretos, e os brancos não sabiam que eram brancos</i> (SB, cap. 07, p. 45).</p> <p>Muito embora o comando de seu Ribeiro seja positivado na narrativa de Paulo Honório, que traduz a melancolia do outro, a obrigação de “ser do major” denuncia o grau de centralidade dos proprietários de terra, os quais atribuíam a si mesmos a responsabilidade de manter a ordem social que regia seus subordinados. Necessitados, porém, de proteção e meios de sobreviver, ainda que escassos, os trabalhadores tinham sua liberdade cerceada e submetida aos ‘favores’ do dono. Desse modo, de acordo com Roncari (apud BASTOS, 2008, p. 300), a narrativa realizada sob esse ângulo glorifica “o passado pré-capitalista, passando por alto a exploração que também aí existia”.</p>
<p>Padilha submetido à prática do favor</p>	<p>Lembrando Schwarz (2000), se a prática do favor “assegurava” ao homem pobre que ele “não era escravo”, por outro lado, não se pode dizer que sua liberdade era tão plena quanto pregavam os liberais à brasileira da época. Ela já vigorava no tempo de Seu Ribeiro e, mantendo-se vigente ainda na época de Paulo Honório, impera dentro de sua fazenda. Quem bem traduz essa relação em <i>São Bernardo</i> é, uma vez mais, Padilha, o qual, depois de perder a posse da fazenda, passa ao papel de “mestre-escola”.</p> <p>Tornado professor e tendo a prerrogativa de jantar na mesa do patrão, vê-se de repente impedido de circular pela fazenda sem ser vigiado por Casimiro Lopes, por ordem de Paulo Honório: “Arredei-o de casa, a bem dizer prendi-o na escola. Lá vivia, lá dormia, lá recebia alimento, bóia fria, num tabuleiro. Estive quatro meses sem lhe pagar o ordenado” (SB, cap. 25, p. 157). Depois disso, vendo-o sucumbido, demite o mestre-escola sem maiores explicações, ao que Padilha questiona: “Que foi que eu fiz? [...] Que é que</p>

	<p>havia de fazer trancado? <i>A minha sujeição é maior que a dos presos da cadeia</i>” (SB, cap. 27, p. 170, grifos meus).</p> <p>Vendo-se impossibilitado de sair dessa situação, por não ter para onde ir, nem ocupação certa, Padilha pede a Paulo Honório um prazo para procurar outro lugar. Tratando-o quase como prisioneiro, o patrão confessa ter sentido prazer em ver o funcionário definhar e, por isso, cede ao pedido e recebe a seguinte resposta. “_ <i>Muito obrigado</i>, balbuciou Padilha. <i>A gente ainda deve agradecer</i>. Bem-feito. Se eu não servisse de espoleta a sua mulher, não acontecia isto. Indignou-se” (SB, cap. 27, p. 171, grifos meus).</p>
<p>Coronéis em crise com a modernização<sup>o</sup></p>	<p>O arbítrio de Paulo Honório foi herdado da ordem do mundo de Seu Ribeiro. Este, semelhante a Seu Tomás da Bolandeira, de <i>Vidas secas</i>, se destaca não por sua arbitrariedade simplesmente, mas sim por sua atuação como liderança capaz de apaziguar conflitos entre os moradores. Era um ‘bom patrão’:</p> <p>Na verdade seu Ribeiro infundia respeito. Se havia barulho na feira, levantava o braço e gritava: Quem for meu me acompanhe. E a feira se desmanchava, o barulho findava, todo o mundo seguia o major porque todo o mundo era do major. (SB, cap. 07, p. 45, grifos meus).</p> <p>Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam? (VS, p. 23)</p> <p>Se a seca deu a Seu Tomás um triste fim – “o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole” (VS, p. 22)– foi a modernização e o crescimento das cidades que deu fim a Seu Ribeiro. Com efeito, seu poder acaba quando o povoado cresce e se torna cidade, “com chefe político, juiz de direito, promotor e delegado de polícia” (SB, cap. 07, p. 45). E também padre, advogado, médico. Além da urbanização, com “o automóvel, a gasolina, a eletricidade e o cinema”, arruína a vida do major a modernização da produção agrícola: “Trouxeram máquinas e a bolandeira parou”. E o poder do major, de diminuto, virou nada. Só, sem filhos e esposa, seu Ribeiro vai embora para a capital e, depois de vagar ao léu, triste, só e envelhecido, se encontra ali,</p>

	<p>trabalhando como guarda-livros do jornal de Costa Brito. Diante do velho, que ele acaba levando para trabalhar em São Bernardo, Paulo Honório conclui: “Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo” (SB, cap. 07, p. 46).</p>
<p>O governo contra a regra dos coronéis</p>	<p>A pesquisa de Mansur a respeito da representação da justiça na obra de José Lins do Rêgo é muito esclarecedora sobre o modo como mandões como Seu Ribeiro e Seu Tomás da bolandeira passaram a ser conhecidos como “coronéis” no Nordeste Brasileiro entre os fins do Império e o início do período republicano. Sua leitura dos romances do “ciclo da cana de açúcar”, no qual mobiliza um relevante conhecimento jurídico acerca da história do direito do país, mostra como o processo de imposição da ordem judiciária estatal no Nordeste levou a um reordenamento do lugar de centralidade dos proprietários de terra. De acordo com o autor, essa nova ordem foi o primeiro passo da ruína desses senhores, o que fica bem explícito nos romances de José Lins do Rego, vide o processo de transformação decadente por que passa o engenho do seu avô e, conseqüentemente, sua ruína política.</p> <p style="text-align: center;">A usina de açúcar, fruto da intelectualidade e do trabalho humano, transformará a natureza, as relações entre trabalhadores e patrões, os próprios homens e suas ideias, e, como tal, o direito e a política. Ela explica, em parte, o fim dos engenhos, e, por conseguinte, o fim dos senhores, dos moradores dependentes, da sociedade patriarcal, do mandonismo e do coronelismo (MANSUR, 2017, p. 23-24).</p> <p>Segundo Mansur, desde o fim do Império, o governo começou a introduzir leis que tinham pretensões universais, tais como uma constituição, códigos penais e comerciais, entre outras que deveriam “regulamentar todos os aspectos da vida humana”. Uma vez estabelecido o monopólio das leis públicas, era de se esperar tanto o fim das “composições privadas”, em que o poder do proprietário rural se sobressaía, quanto o uso da máquina do Estado a serviço de suas necessidades particulares, mediante “arbitragens estatais e afrouxamentos judiciais de quaisquer tipos” (p. 18). Mas não era bem assim.</p> <p>No Nordeste, não houve uma “evolução linear”, digamos, em que o mandonismo dos proprietários de terra foi sendo suplantado pelo poder do</p>

Estado. Essa transição não chegou a estabelecer um conflito. Na verdade, Estado e senhores passaram a configurar um regime que simulava, por um lado, a obediência ao regime jurídico, com todo o aparelhamento burocrático necessário e, por outro, a continuidade do poderio dos coronéis, que funcionava debaixo dessa capa de legalidade, controlando o poder público mediante associações políticas com os chefes de Estado – já vimos como funcionavam as relações de Paulo Honório com o juiz de Viçosa.

Não só no campo jurídico, mas também no campo político, Paulo Honório consegue estabelecer relações importantes, o que fica demonstrado com o privilégio de ter recebido a visita do governador na fazenda. Torna-se, assim, o que Seu Ribeiro não logrou: um coronel<sup>61</sup>. Estando pactuado politicamente com as esferas governamentais (cf. Mansur, 2017), seu poder extrapola os limites do privado, pois passa a controlar também as esferas públicas.

A história de Seu Ribeiro, nesse ponto do livro (cap. 07), entre a consolidação da propriedade e o início da ascensão de Paulo Honório, marca um outro início: o de um processo do qual Paulo Honório parece se distanciar. Vendo-se tão diferente do velho, não percebe que a modernização que ele mesmo acredita empreender não passa de uma fina camada de verniz, como diria João Valério em *Caetés*. Não percebe, afinal, que entre o passado de seu Ribeiro e seu presente, a relação é mais de continuidade que de ruptura.

Nem mesmo a diferença de patentes, um major, o outro coronel, é suficiente para distingui-los; aliás, mais os aproxima. Na colônia, as patentes atribuídas aos proprietários de terra, segundo Pericás (2010, p. 60), eram títulos comprados, na maioria das vezes, e/ou distribuídos pelo governo

[...] aos membros da elite sertaneja, ainda que sua finalidade fosse, teoricamente, defender a Constituição, a independência, a liberdade e a integridade nacional. Afinal, os ‘oficiais’ eram todos donos de terra, parentes destes ou agregados.

Ainda que não seja esse o caso de Seu Ribeiro, o fato é que carregar no nome uma patente era sinônimo de prestígio e poder. Mesmo os cangaceiros faziam uso desse dispositivo – lembremos que o bando de Lampião andava

<sup>61</sup> tem o trecho em que Luis Bueno fala dos modernizadores nos romances de 30. Acho importante citar isso mais adiante pra mostrar como ele é também derrotado nesse momento.

	<p>fardado e o tratava por capitão. Quanto ao título de coronel, este se tornou mais popular com a criação da Guarda Nacional em 1831, a qual, embora tenha sido extinta em 1922, em nada diminuiu a popularidade dos coronéis sertanejos (PERICÁS, 2010, p. 63). Pelo menos não de uma vez.</p> <p>O poder público estatal e o poder privado dos coronéis não significava propriamente uma relação de oposição, mas, muitas vezes, “uma relação de composição” (MANSUR, 2017). O coronelismo, aliás, termina por ser resultado dessa composição, distinguindo-se do mandonismo, razão pela qual argumentei mais acima que Paulo Honório havia se tornado um juiz da justiça. Mas havia, para isso, uma condição, inexistente no tempo de Seu Ribeiro: para mandar, a partir de então, era preciso pertencer à “facção vencedora” nas eleições.</p> <p>[As eleições] eram espetáculos que envolviam furtos de urnas dos colégios eleitorais, tiroteios em praças públicas e até assassinatos de candidatos adversários. A impetuosidade desses feitos se explica pelo fato de que cada eleição significava, para a facção vencedora, a oportunidade de controlar as instituições judiciais, policiais, administrativas e fiscais, com especial importância para o juiz presidente do tribunal do júri e para o delegado de polícia, que se tornariam a “justiça” e a “força” dos coronéis investidos. Determinava-se, assim, quem, dentre as facções de senhores, estaria por cima na política e quem minguardia ao sabor do esquecimento e da repressão que a oligarquia vitoriosa imporia à perdedora com o auxílio do próprio poder estatal eleitoralmente adquirido (MANSUR, 2017, p. 26).</p>
A queda: o coronel decadente	<p>No momento em que conhece seu Ribeiro, Paulo Honório é, ele mesmo, um modernizador, que constrói estrada, compra automóvel, instala luz elétrica na fazenda, inclusive nas casas dos trabalhadores; além disso, anda de trem e importa maquinário para potencializar a produção, o que não nos impede de perceber a ironia do autor-criador, obrigando-o a conviver com objetos estranhos e desnecessários à sua vida, consumo a que os novos tempos o obrigam, como já dito no início deste item. Falando da construção da casa, diz Paulo Honório: “Ficou tudo confortável e bonito. Naturalmente deixei de dormir em rede. Comprei móveis e diversos objetos que entrei a utilizar com receio, outros que ainda hoje não utilizo, porque não sei para que servem” (SB, cap. 08, p. 48).</p>

À parte a ironia, o perfil modernizador de Paulo Honório é um tema recorrente na literatura de 30. Utilizando os conceitos de literatura utópica e pós-utópica forjada por Haroldo de Campos, Luis Bueno compara as perspectivas da geração de 1920 e de 1930 para mostrar sua relação com o projeto de modernização do país em cada período. Em resumo, o autor mostra que, se a literatura modernista tinha uma mentalidade de vanguarda, alimentada, entre outras, pela ideia de um “país novo”<sup>62</sup>, cheio de promessas no porvir, a geração de 30 já viveu o resultado dessa projeção, ou melhor, sua frustração após o golpe de Vargas. Soma-se a isso a “mentalidade antiliberal que [...] vai dominando a intelectualidade brasileira naquele momento”, que não poderia expor senão sua frustração, pois já sabe: “o presente não se modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais” (BUENO, 2001, p. 77). Vê-se, assim, a realidade do país formulada esteticamente pela pena dos romancistas de 30, em cujas obras figuram personagens com propósitos modernizadores e até ‘civilizatórios’, mas que veem seus projetos irem por água abaixo.

Longe de ser exceção, *São Bernardo* é, ainda de acordo com Luís Bueno, um ícone dessa estética, o que reitera a leitura do romance como metáfora do país. Trata-se da consciência dilacerada do atraso, como diz Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento”. Paulo Honório ascende quando da promessa do país do futuro e entra em decadência logo após o golpe varguista, quando escreve o livro (cf. Pacheco). Assim, se no cap. 7 podemos vê-lo distante de Seu Ribeiro quando o conheceu, o discurso indireto livre, quando se faz escritor, o reaproxima empaticamente daquele que, como ele, fracassou frente ao projeto de modernização. O discurso indireto livre “confunde narrador e personagem, de modo a criar uma cumplicidade entre os dois, desfazendo a aparente neutralidade” (BASTOS, 2008, p. 301). E é nesse ponto que sua história deixa de ser o oposto da de Seu Ribeiro para se tornar continuidade. Ser juiz da justiça só valia, como já alertara Mansur, enquanto seu partido comandava; após a revolução, que promove uma virada política, segue-se “uma penca de caiporismos” (SB, cap. 35, p. 212) e é sobre as ruínas de São Bernardo que ele escreve.

---

<sup>62</sup> O termo é de Antonio Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento”

Entrei nesse ano com o pé esquerdo. Vários fregueses que sempre tinham procedido bem quebraram de repente. [...] O resultado foi desaparecerem a avicultura, a horticultura e a pomicultura. [...] Ainda por cima os bancos me fecharam as portas. Não sei por quê, mas fecharam. E olhem que nunca atrasei pagamentos. [...] Em seis meses havia tão grande quebradeira que torrei nos cobres o automóvel para não me protestarem uma letra vagabunda de seis contos (SB, cap. 35, p. 211-212).

Tendo como resultado do esforço de modernização a decadência da fazenda e não possuindo mais vínculo com o poder público, Paulo Honório amarga o lado dos perdedores, vendo transformarem-se as vantagens em desvantagens:

Na cidade havia um fuxico nojento. E eu, que nunca tive gosto para safadezinhas de lugar miúdo, entoquei-me. Lamentava, sem dúvida, que o meu partido tivesse ido abaixo com um sopro. Que remédio!  
 \_ É comer agora da banda podre. E calado. Os Gama, o Pereira, o Fidélis iam serrar de cima e fazer-me picuinhas. Aborrecia-me de tudo isso. Também não fariam grande coisa. Cortar o arame da cerca, mandar o delegado de polícia tomar a faca de um cabra, na feira, e sapecar-lhe o zinco. Natural. (SB, cap. 34, p. 205, grifos meus).

Apesar da história de ascensão e queda, esse tema por si só não teria provocado a escrita de Paulo Honório ou, se tivesse, talvez o ângulo fosse outro, pois, para ele, estar por cima ou por baixo é *natural* e apenas depende das circunstâncias, e o que faz parte da ordem do dia, da rotina da vida não “carece contar”, como diz Jorge Amado no último capítulo de *Tocaia Grande*. Por isso é que a aparição e desaparecimento de Madalena é o acontecimento que provoca a escrita do livro. É ela quem desnaturaliza o mundo de Paulo Honório, questionando suas ações, suas palavras, seus pensamentos. É por ela que vale a pena contar a história.

### 3.5. A verdade e a palavra escrita: de volta à metanarrativa de Paulo Honório

O efeito de duelo na narrativa

Retomemos ainda uma vez a visita de Paulo Honório a Mendonça. Na noite anterior, “gente de lá” andou circundando a casa, despertando a atenção do cachorro Tubarão, de Casimiro Lopes e de Paulo Honório. Sentindo-se ameaçado e valendo-se da premissa das “inimizades fidalgais” (WISNICK, 2002), Paulo Honório vai até o vizinho, na fazenda Bom Sucesso, a pretexto da eleição que ocorrerá no dia seguinte. Mendonça o recebe “inquieto”, aumentando a suspeita de que tramava algo. Aliados no campo político, os coronéis apoiam o mesmo candidato a prefeito, mas o real motivo da visita está claro para ambos: os limites das suas terras.

A prosa de Paulo Honório, contudo, distrai o velho Mendonça, especialmente quando revela seu passado de trabalhador do eito. Conhecendo que trabalhadores alugados, de enxada, são considerados “os párias” de uma fazenda, as filhas de Mendonça se constrangem com sua história<sup>63</sup>. O pai, porém, reconhece a ‘franqueza’ das palavras do visitante, e considera: “há por aí umas pestes que principiam como o senhor e depois arrotam importância. Trabalhar não é desonra. Mas se eu tivesse nascido na poeira, por que havia de negar?” (SB, cap. 06, p. 36). A honestidade de Paulo Honório dilui a tensão e Mendonça relaxa com a presença do vizinho. Ou não? Essa dúvida de Paulo Honório permanece no presente da escrita.

As moças acanharam-se, mas o pai achou que *eu procedia com honestidade revelando francamente a minha origem* [...].

\_ Trabalhador alugado, hem? Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho, e conceituado, furtou galinhas.

Enquanto ele tesourava 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* (SB, cap. 06, p. 36, grifos meus).

Se um parece distraído, o outro mais desconfia. Mendonça estaria se fazendo de crédulo para sondar a credulidade do vizinho? Paulo Honório

<sup>63</sup> “Os cabras do eito, trabalhadores que alugavam a mão de obra diariamente, eram os párias nos engenhos, explorados até a última gota de suor e com um mínimo de proteção dos senhores” (MANSUR, 2017, p. 79).

puxava a conversa para o assunto que supostamente o levava até ali e no que se entendiam. Com um calculado *à vontade* do narrador, a cena vai sendo reconstruída, instante a instante; a plena atenção às palavras; os gestos mínimos, toda a cautela de quem adivinha perigo.

O primeiro encontro, ao pé da cerca, com frases curtas e pensamento rápido, se opõe à conversa mole do segundo, com a qual Mendonça chega a adormecer. Mas o duelo continua empatado, talvez porque, nesse momento, não tenha desfecho, talvez porque os dois, em pé de igualdade, quase que se confundem, espelhando-se um no outro, “repetindo as mesmas palavras, os mesmos gestos, e ouvindo as mesmas histórias” (SB, cap. 06, p. 37). Rememorando, no presente da escrita, Paulo Honório analisa “aquela falsidade toda”: enganava ou era enganado?

[...] 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 (SB, cap. 06, p. 36-37, grifo meu).

O narrador sabe que foram suas escolhidas palavras que tornaram possível o estabelecimento de um pacto, pois ele e seu oponente são homens que se guiam pelos mesmos princípios morais do código de ética sertanejo, ou jagunço, ou patriarcal, como queira. Em outras palavras, Mendonça sabe que Paulo Honório não foi até sua casa para matá-lo; não naquele momento. E é justamente pela importância do que se diz e pelo modo como se diz nesse ambiente, que uma palavra mal-dita reacende a tensão, trazendo de volta o cenho franzido do vizinho. Com efeito, Paulo Honório mente e o outro, quase espelho, *des-cobre* a mentira que era já sabida.

Mendonça bateu palmas e esfarelou um mosquito. Mosquito como bala. Tinha passado uma noite horrível. Respondi que havia dormido como pedra. Os pântanos em São Bernardo estavam aterrados, não restava um mosquito para remédio. Arrependi-me de ter falado precipitadamente. Mendonça examinou-me de través, e suponho que não ficou satisfeito. Tornou a referir-se à noite de insônia, e eu repeti que

tinha dormido. Pouco seguro, com a cara mexendo. Naturalmente ele compreendeu que era mentira (SB, cap. 06, p. 37).

De volta a casa, Paulo Honório traça um plano com Casimiro Lopes, que colabora tirando “os panos mornos” e indo direto ao assunto, assunto este não confessado pelo narrador. Na mesma noite de sábado, porém, “o caboclo mal encarado” que o vigiara da porta de Mendonça ronda a casa, mexe com Tubarão, “estralando os dedos”. No domingo, dia da eleição, enfim se dá o desenlace do duelo, sendo o resultado favorável àquele que foi mais rápido no gatilho.

Mais uma vez, vale dizer, o mundo assim organizado não teria levado Paulo Honório a escrever um livro. Como disse Lafetá (2004), é quando perde o controle e o mundo começa a funcionar à sua revelia, que emerge a necessidade de contar a história. Dar-lhe uma forma seria como encontrar relações causais e, quem sabe assim, compreender o que se passou. “Somos homens-narrativa”, diz Lejeune, é assim que aprendemos a nos conhecer.

Escrevendo, Paulo Honório se dá conta de que a completude potencial do narrado (ou pelo menos sua aparência de inteireza) só se dá como resultado da manipulação da linguagem. Portanto, não há uma espontaneidade radical na escrita dada a público. Admiti-lo é também confessar uma preocupação estética que extrapola seu intento de apenas ser fiel aos fatos, como declara no início do livro. Em outras palavras, sua preocupação não é simplesmente de tentar ser verossímil, “seguindo as regras da mimesis” (DOSSE, 2009, p. 55), mas de provocar um efeito, a exemplo do efeito de duelo com Mendonça: enquanto finge distração, observa cada detalhe das reações e movimentos do outro – espanto, sinais de inquietação, distração, bocejo, cenho franzido, até um mosquito esfarelado – detalhes que desenham uma cautelosa cena, mas que, pelo passar do tempo, poderiam ter se apagado da memória.

### ***3.6. A verdade e a palavra escrita: as técnicas e efeito***

O texto  
reescrito,

Ao sair da casa de Mendonça, carregando mais suspeitas do que quando chegara, as palavras de Paulo Honório voltam-se para o momento presente,

revisado,  
recombinado

quando rememora e escreve: “Creio que foi mais ou menos isso que aconteceu. Não me lembro com precisão” (SB, cap. 06, p. 38). Seus “lapsos temporais”, como disse acima, são inevitavelmente preenchidos com a imaginação, único recurso para tentar suprir “a complexidade da vida real” (DOSSE, 2009, p. 55).

Citando Maurais, Dosse afirma que o elemento romanesco do texto biográfico cria, entre outras, uma expectativa de futuro para um evento que já é passado: “Sem dúvida, há um artifício no fingir ignorar o que virá em seguida” (p. 56). O teórico ainda associa esse artifício ao fato de a história biografada ser sempre narrada atendendo à ordem cronológica dos acontecimentos na vida do biografado. Na autobiografia, o mesmo se dá, de modo que Paulo Honório narra toda a sua trajetória de vencedor, abordada no cap. anterior, *como se* não soubesse da sua futura decadência, a qual caracteriza o momento em que escreve. Sem esquecer que ‘fala com’ o leitor, sua linguagem e descrição de gestos pretendem remeter ao seu comportamento daquele momento, imitando o eu que ele era no passado, fingindo, portanto, *com toda honestidade*.

A evidência da encenação, no entanto, não significa que só há aí falseamento. Fingindo ‘a dor que deveras sente’, Paulo Honório elabora sua “dramaturgia íntima”, necessária para a recomposição da história, afinal tenta ver-se a si mesmo em ação naquele passado. Por isso, ele ‘fica irado’ quando relembra a ira e sente ciúmes quando narra que sentia ciúmes. Diz Lejeune (2014, p. 121): “ao seguir as vias da narrativa [...] sou fiel a minha verdade”, não comendo um “jogo deliberado de ficção”. Conquanto possa passar a limpo o texto, estilizá-lo ou resumi-lo, “não brinco de me inventar”.

Outro processo inevitável na escrita narrativa – seleção, exclusão, recombinação (cf. Iser, 1983) – é mais um andaime de São Bernardo, que identificamos ora como estratégia de escrita, ora como tema, como no cap. 13. Nele, após narrar sua primeira conversa com Dona Glória, longa conversa que durou uma viagem de trem de Maceió a Viçosa, Paulo Honório comenta o que acabara de escrever, mas já não parece fazê-lo no mesmo momento simultâneo da escrita, como no início do livro. Aqui o narrador não é mais aquele que escreve enquanto o leitor lê; também não é o personagem que rememora a

história vivida, mas um outro, um terceiro, que comenta o resultado do próprio trabalho, *a posteriori*.

Paulo Honório havia viajado à capital, motivado a acabar com as ameaças de Costa Brito, jornalista da Gazeta, dando-lhe uma surra em plena praça pública – “uma arenga sem importância” (SB, cap. 14, p. 94) resolvida com uma “violência miúda”. No trem, de volta a Viçosa, encontra Dona Glória, da qual procura aproximar-se por interesse em conhecer sua sobrinha Madalena. Ele então narra sua estratégia de aproximação da senhora, iniciando com assuntos alheios à vida da mulher até convidá-la a conhecer a fazenda de perto.

O capítulo, no entanto, não acaba no fim da viagem; também não acaba com o encontro com Madalena, anunciado como evento principal. Ao invés de ir a ele, a história é interrompida e revela *o revisor/editor do livro*. Paulo Honório dedica-se, então, a *narrar o que não narrou*, voltando-se inteiramente para seu diálogo com o leitor, expondo andaimes.

Em primeiro lugar, esclarece, a conversa no trem não fora tão fluente como apresentada: “Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido”. Além disso, escolheu, do que foi dito, o que seria escrito, narrando apenas o que achava interessante; finalmente, conta que *revisou* o texto e fez modificações: “suprimi diversas passagens, modifiquei outras” (SB, cap. 13, p. 87). Durante a conversa com Dona Glória, vira-se ao bacharel que rira com os seus entusiasmos:

Era um mocinho de bigodinho e rubi no dedo. Aproximei dele o rosto cabeludo e a mão cabeluda:

\_ O senhor está rindo sem saber de quê. Vejo que possui uma carta. Quanto lhe rende? Se não tem pai rico, deve ser promotor público. Faria melhor negócio criando galinhas. O mocinho encabulou. (SB, cap. 13, p. 87).

Ao final, comenta:

O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão. A parte referente à enxaqueca de d. Glória (e a enxaqueca ocupou, sem exagero, metade da viagem) virou fumaça. *Cortei igualmente, na cópia*, numerosas tolices ditas por mim e por d.

Glória. Ficaram muitas, as que as minhas luzes não alcançaram e as que me pareceram úteis (SB, cap. 13, p. 87-88, (grifo meu).

É curioso que essa passagem não costuma ser abordada pela crítica como uma interrupção ou quebra do fluxo da narrativa. Mas Paulo Honório efetivamente interrompe a história para falar ‘de fora’ dela, evidenciando seu processo de elaboração ao leitor nessa pequena “digressão” (assim nomeada pelo narrador):

Ora vejam. Quando arrastei Costa Brito para o relógio oficial, apliquei-lhe uns quatro ou cinco palavrões obscenos. Esses palavrões, desnecessários porque não aumentaram nem diminuíram o valor das chicotadas, sumiram-se, conforme *notará quem reler* a cena da agressão, cena que, *expurgada* dessas indecências, está descrita com bastante *sobriedade* (SB, cap. 13, p. 88, grifos meus).

A falta da paisagem é também lembrada, o que o leitor talvez não tivesse notado se não tivesse sido alertado para isso. Com a portinhola do trem fechada devido ao sol, “pedaços de estações, pedaços de mata, usinas e canaviais” compunham a paisagem que corria fora do trem. Quase descrevendo o que não descreveu, Paulo Honório conclui que, no presente, aquela paisagem forma “um todo confuso [que] só seria embutida por motivos de ordem técnica” (SB, cap. 13, p. 88). Acontece que na metanarrativa, o que o narrador diz não fazer é, no mesmo ato, correspondente ao já feito (cf. Gomes, 2014). São os andaimes da construção revelando borrões, cortes, supressões, correções, reformulações – que, negando o uso de alguma técnica, mais a expõe:

E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor *antes desta digressão*. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena (SB, cap. 13, p. 88).

É claro que as histórias criadas por Graciliano são ambientadas, mas o cenário apenas ganha destaque se fizer sentido para a personagem; ou, como

diz o próprio Paulo Honório falando da conclusão da casa grande, “as partes principais” aparecem quando necessário. Assim, o espaço da narrativa nunca é uma visão de fora, alheia àquilo que impacta a personagem. No dia do casamento, por exemplo, Paulo Honório, estava feliz; também Madalena e, combinando com os noivos, o mundo estava colorido e alegre, preenchido até de certo lirismo (cf. LAFETÁ, 2004):

Estávamos em fins de janeiro. Os paus-d'arco, floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos; de manhã a serra *cachimbava*; o riacho, depois das últimas trovoadas, *cantava* grosso, bancando rio, e a cascata em que se despenha, antes de entrar no açude, *enfeitava-se* de espuma (SB, cap. 17, p. 109, grifos de Lafetá).

De modo adverso, a mesma paisagem aparece sombria no presente da escrita, refletindo a solidão e o sentimento de quem realiza um luto tardio: “Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão. É horrível! Se aparecesse alguém...”<sup>64</sup>

É forçoso que o personagem-autor adote certos procedimentos e pense a estrutura textual, mas sua revelação (espontânea? ingênua? proposital?) mostra de uma vez só que ele termina por admitir os argumentos de Gondim: a escrita não corresponde à fala; o que foi dito não é o que acabou de ser lido; o que aconteceu não equivale ao que acabou de ser narrado, enfim, percebe a cisão entre as coisas e as palavras que as representam – não há transparência na linguagem.

Ainda nesse ponto, Paulo Honório revela uma outra preocupação estética – o efeito de objetividade – que Candido sabidamente chamou de “estética da poupança”: extrair o estritamente necessário, jogar fora todo o resto. A escrita é condensada, mas, para que isso aconteça, é preciso trabalhar

<sup>64</sup> Outro bom exemplo da observação da paisagem ocorre em *Caetés*. No capítulo XIV, João Valério, radiante por saber que seu amor por Luísa era correspondido, grita às estrelas tentando “repartir com a imensidade uma aventura que me esmagava [...] Uma delas tremeluziu mais que as outras, respondeu-me de lá, vermelha e grande”. No último capítulo, tendo o amor acabado, João Valério lembra-se de olhar de novo a estrela que, por um tempo, ele tanto admirara. Assim como Luísa, a estrela “pareceu-me pequena, como as outras, uma estrela comum” (cap. XXXI).

o texto, ir e voltar ao escrito muitas vezes. Lembremos, assim, que, no capítulo 01, o “antes de iniciar este livro” dá ares de prefácio de texto dado a público, enquanto, no segundo, o livro que havia sido iniciado “um dia desses” parece continuar a ser escrito ‘agora’, sob os olhos do leitor. Já no capítulo 13, o comentário mostra o mesmo livro já revisado, editado, cortado, reformulado *na cópia*<sup>65</sup>. Emerge aqui uma aparente contradição do narrador, pois essa dinâmica da escrita não confere com a espontaneidade do “sem ordem” apontado inicialmente.

Podemos compreender com Rocha (2019, p. 139) um pouco dessa insubordinação da escrita espontânea ou de improviso. Para a autora, o improviso imita uma simultaneidade entre os atos de pensar, falar e escrever, o que, no caso de Paulo Honório, corresponderia a uma primeira etapa da elaboração, uma escrita que “segue o impulso rítmico e sonoro assim como os ecos do inconsciente; como se a escrita espontânea fosse capaz de captar “uma impressão o mais próxima possível da expressão”. Num segundo momento (num terceiro, quarto e mais quantos sejam necessários), é preciso que “o pensar ponderado, medido e controlado” atue sobre o texto. Para Rocha, o escritor (na sua análise, Clarice Lispector) suspende o conhecimento formal para melhor captar a impressão, a intuição. Contudo, no caso de *São Bernardo*, Graciliano parece fazer com que Paulo Honório aprenda a necessidade da técnica à medida que escreve, fazendo-se autor no mesmo instante em que se atribui a difícil tarefa de pensar. Imageticamente podemos pensá-lo escrevendo espontaneamente e depois retomando o texto, uma ou mais vezes, reformulando-o, mas sem excluir os rastros dessas reformulações. Tais retomadas implicam num avanço não linear do texto e, em consequência, da percepção de si mesmo como personagem de sua própria história.

Expondo seus andaimes, o que Paulo Honório faz é, com efeito, revelar a filosofia da composição de seu autor. Tido como um escritor que ‘economiza palavras’, sempre condensando o que escreve, Graciliano procura fazer com que no texto não haja sobras; é avesso aos excessos na escrita de seus

---

<sup>65</sup> Devo ao prof. Baptista a percepção dessa interessante “desordem” na cronologia da escrita.

personagens, na sua própria autobiográfica e na alheia, como mostram os exemplos a seguir.

Mais de cem folhas, quase ilegíveis de *tanta emenda*, inutilizadas (Caetés, p. 191).

Certas passagens desse livro [*Angústia*] não me descontentavam, mas era preciso refazê-lo, *suprimir* repetições inúteis, *eliminar* pelo menos um terço dele. Necessário meter-me no interior, passar meses trancado, *riscando* linhas, *condensando* observações espalhadas (MC).

Em uma carta a Heloísa, Graciliano diz que o *São Bernardo* seria “uma obra prima”. Apesar dessa rara manifestação de entusiasmo, conclui: “de cada vez que leio aquilo corto um pedaço. Suponho que acabarei cortando tudo.” (Cartas, p. 165)<sup>66</sup>. Por excessos também critica José Veríssimo por ter descrito “um candeeiro em não sei quantas páginas”, além de outros exemplos: “Tivemos paisagens inúteis em linguagem campanuda, pores do sol difíceis, queimadas enormes, secas cheias de adjetivos. *Descrições*” (o romance do nordeste) (Garr., p. 138-139)<sup>67</sup>. Assim, a estética da poupança, se tem relação com a reificação de Paulo Honório, tem também relação com a política da linguagem de Graciliano sobre a qual também Otto Maria Capeaux (1999, p. 25) comentou:

É muito meticuloso. Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo.

Quanto ao espaço da narrativa, a paisagem, os objetos, as descrições, nada disso interessa ao leitor e escritor Graciliano se não interessa aos seres que devem se mover e que são a razão de ser de suas histórias. Estes sim são o que interessa ou o que deveria interessar à nova literatura que vinha surgindo naquela década de 1930 na sua visão. Isto porque, embora a literatura seja forma e envolva técnica, ela não se reduz a isso. Há no autor uma “vontade de rearranjo do mundo [...], de pôr, sobre o caos do mundo, uma ordem escritural”

<sup>66</sup> Carta a Heloísa de Medeiros Ramos, set. 1932.

<sup>67</sup> O romance do Nordeste, mar, 1935.

(HOLANDA, 2007, p. 190). Na minha percepção, no entanto, a metanarrativa borra a necessidade dessa síntese.

Assim sendo, há de haver alguma razão de ser para que a metanarrativa pareça tão emaranhada, expondo andaimes que indicam várias idas e vindas no texto, como se ele não tivesse sido escrito na mesma sequência em que é apresentado ao leitor. Contudo, para analisar o efeito dessa técnica, é preciso, antes, avançar na estória da história e na relação entre Paulo Honório e Madalena.

## CAPÍTULO 4: MADALENA E SUAS MUITAS FORMAS DE SER 'OUTRO'

### *Introdução*

É uma ruptura que provoca a escrita autobiográfica

Vimos o perfil de Paulo Honório no capítulo 03, no tempo da objetividade, em que seu desejo era tomar as terras de São Bernardo das mãos de Padilha, torná-la uma grande propriedade, enriquecer. Muito seguro de si, Paulo Honório discernia com facilidade “seus atos, os atos alheios e o que julga[va] *a exata medida da realidade* que o circunda[va]” (MIRANDA, 2009, p. 48, grifo meu).

Obedecendo aos ditames conhecidos, angariou muitas coisas e todos os seus planos deram certo – “apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular” (SB, cap. 02, p. 12). Possuindo dinheiro, fazenda, trabalhadores sob sua proteção, passou também a ter influência política e, como diz, “muita consideração”. Jamais precisou questionar ou definir-se no mundo no qual vivia e sobre o qual tinha absoluto controle, pois tudo cabia em suas caixinhas classificatórias perfeitamente etiquetadas. Entretanto, no capítulo 27, nos deparamos com uma figura desgredida olhando-se no espelho, que não parece corresponder à mesma que inspirava antes tanto respeito e consideração.

Fui ao espelho. Muito feio, o Dr. Magalhães; mas eu, naquela vida dos mil diabos, berrando com os caboclos o dia inteiro, ao sol, estava medonho. Queimado. Que sobranceiras! O cabelo era grisalho, mas a barba embranquecia. Sem me barbear! Que desleixo! (SB, cap. 26, p. 165).

A imagem que o narrador tinha de si mesmo sofreu uma enorme mudança. Por quê? Uma primeira razão para isso está contida no próprio ato

	<p>da escrita. Escrever é duplicar-se, diz Lejeune (2014), pois a escrita obriga o sujeito a colocar-se em perspectiva (o que vale para todos, pois quando narramos um acontecimento, não tendemos, muitas vezes, a mimetizar o que éramos naquele passado?).</p> <p>Starobinski (1991, p. 64), lendo Rousseau, afirma que “os movimentos mais contraditórios, se são vividos sucessivamente, se o <i>eu</i> nelas consente plenamente, não implicam nenhuma luta interna”. Nossas contradições, afirma, só podem ser percebidas por um outro que nos veja “de fora”, ou seja, para darmos-nos de frente com as nossas próprias contradições, é preciso que um outro “reclame a [nossa] unidade coerente” (p. 64). Esse outro, <i>em São Bernardo</i>, é Madalena, uma mulher, urbana, professora, intelectual, politizada, escritora, ‘materialista’, quem sabe comunista, quem sabe ateia.</p> <p>Em consonância com essa visão, Miranda (2009, p. 31) afirma que a autobiografia é motivada por uma necessidade advinda de “uma mudança ou transformação radical” que impulsiona a escrita, uma “transformação interna do indivíduo provocada por eventos externos”, a qual gera uma narrativa “que tem o eu como sujeito e como objeto” (p. 31).</p> <p>Por isso, neste capítulo, trato do encontro entre essas duas subjetividades, tão distintas quanto conflituosas. Conecta-se este capítulo com o anterior por Madalena figurar como uma espécie de antagonista da ordem do mundo conhecido de Paulo Honório. E, como ele mesmo confessa, ela é a verdadeira razão de ser do livro.</p>
<p>O espelhamento entre o eu e os outros – objetivos do capítulo</p>	<p>Aqui também o jogo metanarrativo é explorado de muitas formas, pois o conhecimento do outro é, como já sabemos, um dos temas fundamentais para o romance social da geração de 30. Sendo Graciliano um autor que constrói a figura de um coronel – seu outro de classe – ele multiplica o jogo ficcional ao colocar sua personagem à mesa também escrevendo em busca de um outro: Madalena.</p> <p>Assim, inicialmente, abordo a personagem feminina, questão relevante para o romance social da época, tendo em vista a fissura que ela causa no</p>

	<p>mundo de Paulo Honório e o fato de ela ser ‘o outro’ que constitui a busca do narrador-autor.</p> <p>Contudo, o jogo ficcional continua multiplicando-se, pois Madalena também figura como uma intelectual de esquerda que questiona a organização social e política vigente (a promíscua relação entre poder privado e poder público, econômico e judicial, que gera desigualdades e injustiças sociais), no que se assemelha a Graciliano. É preciso também analisar essa outra perspectiva, na qual o intelectual torna-se, ele mesmo, um outro sobre o qual o Paulo Honório escritor se debruça, tratando-o ora como inútil, ora como perigoso para a ordem.</p>
--	---

#### ***4.1. Mulher é bicho esquisito, difícil de governar (A mulher como ‘outro’ na literatura)***

<p>A visão patriarcal da mulher: estereótipo</p>	<p>A entrada de Madalena na história de <i>São Bernardo</i> se deu quando Paulo Honório procurava um útero para lhe dar um herdeiro. Imaginava uma companheira corpulenta, sadia, com características de fêmea parideira, muito de acordo com o seu “manual de zootecnia”. A filha do juiz, por exemplo, tinha “um pé de rabo, um toutiço” (SB, cap. 12, p. 77). e Rosa, “um remelexo de bunda que era mesmo uma tentação” (SB, cap. 31, p. 184). Sua concepção de mulher não poderia ser outra que não patriarcal e, por óbvio, preconceituosa, o que fica evidente em diversas passagens:</p> <p>Mulheres quase nunca se defendem. (cap. 8, p. 52).</p> <p>Mulher é um bicho esquisito, difícil de governar (cap. 11, p. 67).</p> <p>Mulher sem religião é horrível. [...] Mulher sem religião é capaz de tudo. (cap. 24, p. 155).</p> <p>Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis (cap. 25, p. 158).</p>
--	--

	<p>Mulheres, criaturas sensíveis, não devem meter-se em negócios de homens (cap. 26, p. 166).</p> <p>Mulher não vai com carrapato porque não sabe qual é o macho (cap. 29, p. 178).</p> <p>Classificar é “suprimir singularidades”, diz Ricoeur (1991, p. 40), pois assim opera o pensamento por conceitos. À classificação se opõe a individualização, em que se entende o indivíduo como uma “amostra sem repetição”, amostra que, se dividida, sofre alterações e, conseqüentemente, distorções. Na mesma direção, mas trazendo o debate para limites entre realidade e ficção, Costa Lima (1991) diz que os conceitos são “ficções somatórias”, são “construções artificiais”, mas são também uma espécie de “ficção útil [pois] o dogma cria uma situação de estabilidade para os que nele creem porque ‘a ideia é tida como realidade’” (COSTA LIMA, 1991, comentando Iser).</p> <p>O preconceituoso faz um uso distorcido do pensamento por conceitos; ele destaca certas características e, propositadamente, ignora outras para sustentar sua visão. Ora, ignorar a individualidade é o que Paulo Honório bem faz em relação não só a Madalena, mas a todos com quem ele tem que se haver. No processo de escrita, ele confrontará essa ‘classificação’ do feminino com a singularidade de Madalena e encontrará dificuldades.</p>
A mulher reificada	<p>Quando ouviu falar dela pela primeira vez, os amigos comentavam sobre “umas pernas e uns peitos” pertencentes a uma professora recém-chegada à cidade. Coincidentemente, segundo diz, Paulo Honório já estava pensando em se casar porque as coisas estavam entrando nos eixos e ele precisava “preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo” (SB, cap. 11, p. 67). Como disse Lafeté (2004), tratava-se de uma questão objetiva, como qualquer outra. Entretanto, seria necessário para a nova empresa a participação de um outro, no caso, outra, uma mulher, no que previa grande dificuldade, pois pouco conhecia desse ser “difícil de governar”.</p>

	<p>Combinando com o que ouviu dos visitantes, era também em pedaços que pensava quando tentava imaginar a mãe do seu filho, nunca um ser completo, como ele mesmo confessa: “Sou incapaz de imaginação, e as coisas boas que mencionei vinham destacadas, nunca se juntando para formar um ser completo” (SB, cap. 11, p. 67).</p> <p>As mulheres que conhecia de perto eram “ordinárias”, à exceção das qualidades físicas de fêmeas reprodutoras (ancas, pernas, peitos); eram boas para o sexo, mas impróprias para o casamento. Procurando qualificativos assim, mas em uma mulher que pudesse ocupar o papel de esposa, lembra da filha do juiz: "Dona Marcela era um pancadão. Cada olho! O que tinha de ruim era usar muita tinta no rosto e muitos ss na conversa. Paciência. Perfeito só Deus" (SB, cap. 11, p. 70). Indo visitar o juiz para melhor averiguar os atributos da filha, é lá que ele vê inteira, pela primeira vez, Madalena e, só por isso, desiste de imediato de Marcela. “Comparei as duas, e a importância da minha visita teve uma redução de cinquenta por cento” (SB, cap. 12, p. 74).</p>
<p>Casou-se por amor ou fez um bom negócio?</p>	<p>Madalena, diz o narrador, era “precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha”, com “grandes olhos azuis” (SB, cap. 12, p. 77). Bem ao contrário de Dona Marcela, não são peitos e pernas que ele observa na professora, embora continue fragmentando-a em olhos, mãos, cabeça. Mesmo assim, à primeira vista e julgando literalmente pelas aparências, naquele instante, ele se afeiçoa a Madalena e reformula seu tipo ideal, pois, embora não tivesse os atributos físicos da outra, talvez a imagine uma moça casadoira e, talvez por aparentar fragilidade, seja “incapaz de se defender” como de resto toda mulher, além de ser bonita segundo o padrão Graciliano de beleza: branca, loira, de olhos azuis. Mas ele não confessará nada além de reconhecer a beleza da mulher [o mais são especulações que nos permite a crítica literária].</p> <p>Na leitura de Lafetá (2004), Paulo Honório se empenhará em se aproximar dela e da tia, acionando estratégias semelhantes às que utilizou contra Padilha para conquistá-la (ou dominá-la), com o que concorda Bueno</p>

(2001). Lafetá atribui esse recurso à objetividade que determina o caráter reificado do narrador, cujas ações têm “sempre endereço certo – a apropriação de alguma coisa, seja da fazenda S. Bernardo, seja da mulher com quem pretende casar” (Cf. Bueno). Ao contrário dele, as leituras de Baptista (2005) e de Candido (2006) percebem a objetividade de Paulo Honório, nesse quesito, como um equívoco da imagem que o personagem-autor tem de si mesmo, afinal, mal tendo visto Madalena, perde o interesse em Marcela e sua objetividade é “atropelada” por uma situação inesperada (BAPTISTA, 2005, p. 121). Com efeito, ele acredita ter domínio de si e do mundo à sua volta, mas isso não passa de uma ilusão: “o patriarca à busca de herdeiro termina apaixonado, casando por amor” (CANDIDO, 2006, p. 36).

Entre uma coisa e outra, quer dizer, entre o amor e a reificação da mulher, ele desconsidera, de propósito, os predicativos intelectuais de Madalena e se apega à sua fragilidade física (miudinha, magrinha) e material (professora primária, com salário baixo, e moradora da Canafístula, o bairro mais pobre da cidade). Assim como omite para o leitor, também omite para ela seu sentimento e propõe a união como algo necessário para que uma mulher tenha uma situação social “razoável”, com o que Madalena termina por concordar e acaba aceitando a proposta como um bom negócio:

\_ O seu oferecimento é vantajoso para mim, Seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Job, entende?  
 \_ Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu (SB, cap. 15, p. 102).

Apesar disso, Madalena já havia aludido a possíveis diferenças entre eles, ao que Paulo Honório lhe dá então uma resposta singular: “\_ Diferenças? E então? Se não houvesse diferenças, seríamos uma pessoa só” (SB, cap. 15, p. 102). De que diferenças ela falava? Quais as que ele imaginava serem passíveis de conciliação? Não sabemos o que pensa Madalena a esse respeito,

mas é um dado relevante que Paulo Honório tenha decidido ignorar algumas características da mulher, já conhecidas antes do casamento – o que, aliás, parece reforçar o argumento de Candido (2006) para dizer que Paulo Honório se casara por amor. Além de professora, Madalena se interessava por política, literatura e ainda escrevia para o jornal de Gondim, informações que ele obteve antes mesmo de saber seu nome.

Azevedo Gondim encetou a quarta garrafa de cerveja e desmanchou-se em elogios.

\_ Mulher superior. Só os artigos que publica no Cruzeiro!

Desanimei:

\_ Ah! Faz artigos!

\_ Sim, muito instruída. Que negócio tem o senhor com ela?

\_ Eu sei lá! Tinha um projeto, mas a colaboração no Cruzeiro me esfriou. Julguei que fosse uma criatura sensata.

\_ Essa agora! bradou Gondim picado. O senhor tem cada uma!" (SB, cap. 14, p. p. 95-96).

Depois do casamento, Paulo Honório descobre que aquelas informações que ele menosprezou não eram tão irrelevantes quanto ele quis que fossem: a mulher intelectualizada, apesar da situação de pobreza em que se encontrava, ao ponto de aceitar um casamento por falta de perspectiva, não se submeterá ao jugo de seu marido.

namorada ou  
meretriz

Luís Bueno (2001) ensina por que a visão de Paulo Honório era tão estática. Segundo ele, não havia meio termo entre esses dois papéis destinados às mulheres na representação da cultura até a década de 30, especialmente se se tratasse da “mulher pobre”; elas só poderiam ser namoradas ou prostitutas.

No romance, o que vemos são essas duas categorias no discurso de Paulo Honório, classificando-as: de um lado, as moças casadoiras, recatadas, virgens e boas donas de casa (no romance de Graciliano, representada por Marcela, filha do juiz, e pelas filhas do vizinho Mendonça); do outro, as do amor indecente, mundano, inaptas para o lugar de esposa por serem incompetentes para as tarefas domésticas que lhes garantiriam o direito a uma

vida ‘honrada’ (é o caso de Germana e mesmo de Rosa que, embora casada, “serve na cama” do patrão).

Esses lugares começaram *mais ou menos* a ser questionados nesse período, mas ainda assim com bastante resistência. Apesar da relevância do tema e de ele ter-se tornado parte das preocupações dos escritores na representação do outro, Bueno (2001) afirma que muitas personagens femininas acabam condenadas ao lugar comum, voltando à classificação automática do preconceito. A única possibilidade de fuga desse destino é quase sempre morrendo ou matando-se.

Rachel de Queiroz, com o *Quinze*, foi um marco que abalou essa visão estereotipada, não apenas por ser uma jovem mulher publicando um livro num meio intelectual composto praticamente só de homens, mas também porque construiu uma personagem que não quer ser e termina não sendo mesmo nem uma coisa nem outra, nem namorada, nem meretriz, conforme Bueno (2001). Conceição, professora como Madalena, ainda consegue o grande feito de continuar viva ao final da narrativa, alternativa que Graciliano não logrou dar à sua personagem.

A despeito do sucesso do romance – ou devido mesmo ao sucesso – não foram poucos que pensaram que Rachel era, na verdade, um pseudônimo de algum outro escritor, como o disse o próprio Graciliano. A respeito de *O quinze* e de sua autora, ele escreve, admitindo o próprio preconceito:

Depois conheci João Miguel e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever João Miguel e *O quinze* não me parecia natural (LT, p. 137).

Podemos ‘desculpar’ o autor por ele ao menos ser capaz de admitir seu preconceito como um erro. Mas não seria capaz de dar à sua personagem outro destino menos trágico? Aqui é preciso novamente nos darmos conta da diferença entre os discursos que se imiscuem no texto.

No universo rural e patriarcal de Paulo Honório, não há alternativas para Madalena: fugir seria confessar uma culpa que provavelmente não tinha, o que daria razão ao coronel/cangaceiro para ir no seu encalço e matá-la, de acordo com a ordem. Permanecer casada seria um suicídio em vida, uma anulação de si mesma e mais uma vitória do patriarca, o que significaria novamente a permanência na ordem. A manutenção da ordem, como argumentei no final do cap. 3, não teria levado Paulo Honório a escrever o livro, e isso foi o próprio Graciliano que o disse, segundo Nelson Pereira dos Santos.

Quando o cineasta pensou em roteirizar o romance, desejou salvar Madalena do triste final e recebeu “um pito” de Graciliano, mais ou menos explicando o que acabo de dizer e arrematando: “se ele não escrevesse o livro, eu não escreveria o meu, e você não pensaria em fazer um filme” (SANTOS, 2007, p. 331).

Em outros escritos é possível perceber uma certa luta do escritor na tentativa de desconstruir o próprio preconceito, mas, em relação ao narrador-autor, o que percebemos é sua incapacidade de pensar para além das duas únicas possibilidades que conhece. À medida que vai conhecendo Madalena, vai descobrindo nela uma insubmissão que não convém ao seu papel de esposa. Só lhe resta, então, classificá-la do outro modo.

#### ***4.2. Não gosto de mulheres sabidas (o papel do intelectual na década de 30)***

O homem  
prático  
contra o  
intelectual

Entre aquelas diferenças que Paulo Honório já conhecia e que talvez Madalena sequer adivinhasse, encontra-se o fato de ser ele um bruto do ponto de vista do conhecimento letrado e ela ser uma professora formada em escola normal na cidade grande. Logo após se casarem, Paulo Honório chega a pensar que esse seria em si mesmo o grande empecilho entre eles e até procura ajustar sua “sintaxe pela dela”; mas, em seguida, percebe que, além

de não conseguir fazê-lo, esse não era um problema: “Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. Imaginei-a uma boneca da escola normal. Engano” (SB, cap. 17. p. 110). De fato não era, mas a educação, o conhecimento letrado e os hábitos intelectuais de sua mulher a tornam uma força muito mais relevante do que ele quis que fosse.

Quando Madalena entra na história, o intelectual já foi muitas vezes referido como um sujeito digno de desprezo em *S. Bernardo*. Homem prático, Paulo Honório julga inadmissível alguém se dedicar a uma atividade inútil, que não produz nenhum bem material nem conhecimento que se aproveite produtivamente. Diferente dele, que usa manuais de pecuária e pomicultura para melhorar a fazenda, os intelectuais leem, por exemplo, *literatura*: “[...] descobri o advogado no hotel, discutindo poesia com Azevedo Gondim. Escutei uma hora, desejoso de instruir-me. Não me instruí” (SB, cap. 12, p. 80). Portanto, antes dela, ele já tinha sua opinião formada acerca “dessa gente”.

Nem mesmo a atividade docente, que ao menos produz eleitores, vale muito; até criar galinhas renderia mais dinheiro. No seu mundo violento e agreste, não cabem “as besteiras” intelectuais, a apreciação estética, a poesia, a beleza da linguagem. A beleza, por sinal, é quase combatida em defesa do valor material: costuma dizer que não lhe importa se sua fazenda é bonita, importa que seja “uma propriedade regular” (SB, cap. 13, p. 91); também não importa a beleza do jardim da casa grande, importa o quanto vale. Nada em *S. Bernardo* é cultivado como ornamento; tudo se destina à venda – “flores, hortaliça, fruta...” (SB, cap. 24, p. 149).

Contudo, essa sua posição não é tão estática assim. Se a beleza de Madalena foi o que primeiro o atraiu, seus anos de estudo serviram como argumento para convencê-la a se casar com ele, como se fosse um dote. Na cronologia da sua autobiografia, sua posição é ambígua a esse respeito, pois o desdém expresso em suas palavras recalca a admiração que termina por

admitir aqui e ali. Recalcada, a admiração converte-se em simples ódio pelo poder da linguagem que ele mesmo não detém.

Antes disso, porém, no dia em que Madalena aceita o pedido de casamento, os dois têm uma discussão calorosa com Gondim sobre a literatura, com Paulo Honório comparando a inutilidade da biblioteca criada por Padilha com a utilidade do hospital da cidade. "Biblioteca num lugar como este! Para quê? Para o Nogueira ler um romance de mês em mês. Uma literatura desgraçada..." (SB, cap. 16, p. 104), tão cheia de enrolações que, utilizando o seu método de extração, está convicto de que certos romances "poderiam caber em quatro linhas". Ao contrário da biblioteca, o hospital é útil à sociedade. Além disso, argumenta, instruir-se não significa acumular leitura; a vida ensina muito mais que os livros, por exemplo: os médicos aprendem mais "cortando vivos e defuntos em experiências (p. 105)" que lendo livros; e Nogueira se tornou melhor advogado quando "esqueceu o latim" (p. 104). É preciso abrir os olhos, escutar, observar, isso, sim, traz experiência e conhecimento.

\_ E por que não deita fora os seus tratados de agricultura?  
 \_ É diferente. [...] Eu, nas horas vagas, leio apenas observações de homens práticos. E não dou valor demasiado a elas, confio mais em mim que nos outros. Os meus autores não vieram olhar de perto os homens e as terras de São Bernardo (SB, p. cap. 16, p. 105).

E Madalena? Madalena é capaz de perceber qual o ângulo de visão de cada um e, por isso, entende a lógica do argumento de Paulo Honório acerca do conhecimento da vida prática, embora concorde com Gondim sobre o fato de que para muitas pessoas os livros são importantes:

Azevedo Gondim, aturdido, agastado, ergueu os ombros:  
 \_ Cá para mim os livros são úteis. Se o senhor julga que são inúteis, deve ter lá as suas razões.  
 \_ Você vê que me refiro às histórias fiadas do Grêmio.  
 \_ O pior é que o que é desnecessário ao senhor talvez seja necessário a muitos, disse Madalena.

	<p>_ Sem dúvida, a beleza, triunfou Azevedo Gondim. É o que se quer. Harmonia, beleza, entende? _ Ora sebo! (SB, cap. 16, p. 105).</p>
<p>Linguagem e cultura diferentes</p>	<p>Pouco depois do casamento, numa conversa descontraída, Madalena opina sobre o salário de Seu Ribeiro, considerando-o insuficiente e dizendo isso na frente de todos. Paulo Honório reage bruscamente, com um grito, sentindo-se afrontado e exposto diante de seus funcionários, mas logo em seguida procura uma forma de reconciliar-se, alinhando também essa diferença: ela precisava conhecer a cultura local:</p> <p>[...] Incompreensão, é o termo. Eu explico. Aqui não é como lá fora. O cinema, o bar, os convites, a loteria, o bilhar, o diabo, não temos nada disso, e às vezes nem sabemos em que gastar dinheiro (SB, cap. 20, p.122).</p> <p>Na verdade, as diferenças entre os dois dizem muito menos respeito às suas ações em si mesmas e muito mais ao modo de cada um conceber o mundo. A visão política de Madalena é muito diferente da do marido, e isso, sim, se torna ameaça real para os planos dele. A educação, a literatura e os intelectuais, muitas vezes vistos como inúteis, às vezes também se tornam perigosos.</p>
<p>O exemplo da escola</p>	<p>A escola, por exemplo, só fora construída porque o governador, na visita à fazenda, havia perguntado por ela. Calculando que aquilo poderia lhe render benefícios no futuro junto ao governo, ele promete construí-la, e cumpre. Entretanto, intimamente, seu pensamento é outro: “Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos? Esses homens de governo têm um parafuso frouxo. Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver colheita” (SB, cap. 08, p. 50).</p> <p>Já Madalena, chegada à fazenda, se preocupa com a educação das crianças, interfere na escola, criticando o trabalho de Padilha, comprando uma grande quantidade de materiais escolares, o que Paulo Honório</p>

	<p>considera praticamente uma ofensa. Mesmo tendo autorizado (distrainadamente) a compra, quando vê a nota para pagar, sente-se ultrajado com a “despesa supérflua”. Havia gastado "uma dinheirama" para ensinar a ler "os filhos dos trabalhadores", ainda mais ele, "um homem que aprendeu leitura na cadeia, em carta de ABC, em almanaques, numa bíblia de capa preta, dos bodes" (SB, cap. 21, p. 125-126). Para se ter uma ideia da despesa, quando da transação da fazenda na negociata com Padilha, uma casa que tinha na cidade ficara por oito contos de réis; Madalena gastou seis (!), investimento "inútil nesses cafundós. O governador se contentaria se a escola produzisse alguns indivíduos capazes de tirar o título de eleitor" (SB, cap. 08, p. 127). Ao passo que a professora deseja melhorar o ensino das crianças, para o proprietário, a educação pode ser prejudicial aos seus negócios.</p>
<p><i>Habitus</i></p>	<p>São universos diferentes o de Paulo Honório (com um conjunto de verdades hegemônicas e validadas no seu meio social, como vimos no cap. 03) e o de Madalena, que, enquanto intelectual, também possui o seu “conjunto de <i>habitus</i>” (comportamentos e pensamentos moldados por “padrões coletivos”) igualmente legitimados entre seus pares (BOURDIEU, 2007). Trata-se de dois mundos praticamente opostos entre si.</p> <p>Padilha é, junto com Madalena, um dos principais interlocutores de Paulo Honório. Inicialmente, ela o considera “uma alma baixa” e um mau professor. Posteriormente, porém, encontra nele um amigo com quem pode dialogar a respeito daquilo que compunha o universo da sua formação cultural –“literatura, política, artes, religião – esclarece Padilha ao patrão” (SB, cap. 27, p. 173). Claramente, a aproximação se dá pelo compartilhamento de valores em comum entre eles “da tradição intelectual bacharelesca” (YOSHIDA; ABDALA JR, 2015, p. 146) e de ideais que a elite agrária obviamente rechaça. Veja-se que Padilha, com o dinheiro do empréstimo, ao invés de investir em tratores e sementes, investiu em livros, criando um grêmio literário que, a julgar pelas suas inclinações, foi um ato muito coerente, conquanto não lhe servisse para salvar a fazenda.</p>

Estando constantemente excluído desse mundo, Paulo Honório começa se sentindo incomodado com a amizade dos dois, depois passa a ter certeza de que fazem um complô contra ele para, por fim, com a ajuda das sugestões de Padilha, passar a sentir ciúmes. Passemos ao complô.

#### ***4.2.1. Paulo Honório e Madalena frente ao outro de classe: o trabalhador***

Um passado em comum

A pobreza é uma memória em comum entre Madalena e Paulo Honório. Mas o modo como a experiência da pobreza repercute no presente e como moldou o caráter de cada um foi muito diferente. Precisamente o oposto. Talvez por ter sentido na pele o quanto as privações materiais fazem sofrer, talvez por ter estudado nos livros quanta injustiça há no sistema capitalista, Madalena tem empatia pelo sofrimento alheio e age em prol dos trabalhadores da fazenda, como admite o próprio narrador: “Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos” (SB, cap. 36, p. 221), e era “caridosa, de quebra, até com os bichinhos do mato” (SB, cap. 27, p. 167).

Quanto a Paulo Honório, mesmo tendo sido um deles, um trabalhador do eito daquela mesma fazenda, quando fala de seus empregados, utiliza a expressão “essa gente”, estabelecendo uma distância material em relação a eles, mas também uma distinção moral, como se ele mesmo nunca tivesse ocupado esse lugar:

*Essa gente* quase nunca morre direito. Uns são levados pela cobra, outros pela cachaça, outros matam-se (SB, cap. 08, p. 47).

*Essa gente* faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem (SB, cap. 21, p. 128).

Ao tomar posse da fazenda, Paulo Honório incorpora os hábitos de patrão, mas quando é a vez de Madalena, ele não consegue entender como ela pode se aproximar do trabalhador daquela forma, nem consegue se

	<p>colocar no lugar do trabalhador como um próximo: “O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada” (SB, cap. 36, p. 216). Daí emergem os maiores conflitos entre os dois.</p>
<p>Madalena em defesa dos trabalhadores</p>	<p>Além disso, ao que parece, não ficaram muito bem claros os termos do casamento quanto à função de esposa de Madalena: ser mãe, cuidar da casa, da comida, do marido. Longe de ser uma “boneca de magistério”, como ele havia pensado, dois dias depois de casada, ela já havia percorrido toda a fazenda e conhecido os trabalhadores. Tendo se recusado ao serviço doméstico e vendo a situação de pobreza que imperava nas casas dos funcionários, começa não só a questionar, mas a pedir por eles e a agir. O primeiro exemplo: Mestre Caetano. O pedreiro que construíra a casa anos antes, agora doente, velho, já não tem condições de trabalhar. Madalena reclama que a família está “sofrendo privações”; com isso, Paulo Honório lhe explica como as coisas funcionam dentro dos limites de suas terras:</p> <p style="padding-left: 40px;">_ Já conhece Mestre Caetano? perguntei admirado. Privações, é sempre a mesma cantiga. A verdade é que não preciso mais dele. Era melhor ir cavar a vida fora.</p> <p style="padding-left: 40px;">_ Doente ...</p> <p style="padding-left: 40px;">_ Devia ter feito economia. São todos assim, imprevidentes. Uma doença qualquer, e é isto: adiantamentos, remédios. Vai-se o lucro todo.</p> <p style="padding-left: 40px;">_ Ele já trabalhou demais. E está tão velho!</p> <p style="padding-left: 40px;">_ Muito, perdeu a força. Põe a alavanca numa pedra pequena e chama os cavouqueiros para deslocá-la. Não vale os seis mil-réis que recebia (SB, cap. 17, p. 111).</p> <p>A empatia de Madalena pelos pobres esbarra na indiferença de Paulo Honório a respeito das suas condições de vida e na reificação, que é seu metro para lidar com o que quer que seja. “Seu desenvolvido sentimento de propriedade leva-o a considerar os que o cercam como coisas que se manipulam à vontade e se possuem” (LAFETÁ, 2004, p. 89-90). Portanto, se o trabalhador sofre, se tem fome, se adocece ou envelhece, nada disso diz respeito ao patrão, ao contrário; este, se possível, explora ao máximo o</p>

	<p>trabalhador e até suprime o que lhe é de direito. Veja-se que a atitude do patrão de Fabiano quando o aconselha a ter juízo e fazer economias (primeira citação) revela a mesma visão de Paulo Honório sobre o mestre de obras (segunda citação):</p> <p style="padding-left: 40px;">Transigindo com outro, não seria roubado tão descaradamente. Mas receava ser expulso da fazenda. E rendia-se: Aceitava o cobre e ouvia conselhos. Era bom pensar no futuro, criar juízo. (VS, p. 93).</p> <p style="padding-left: 40px;">Devia ter feito economia. São todos assim, imprevidentes (SB, cap. 17, p. 111).</p> <p>As pessoas são como máquinas para Paulo Honório: servem ou não servem; se não servem, estão velhas, enferrujadas, devem ser descartadas, jogadas fora. Valendo pelo tanto que fazem, são coisas pagáveis ou não com dinheiro. Além disso, o quanto valem é ele mesmo quem decide: “Nem sei quanto você vale. Uns cem mil-réis por mês. Ponhamos cento e cinqüenta a título de experiência” (cap. 09, p. 58), diz a Padilha quando o contrata como professor.</p>
Um regime semi-escravista	<p>Mais uma vez, vem à tona no livro a questão social do Brasil da época. No hibridismo do mundo burguês com o mundo aristocrático, Paulo Honório ascendeu. A relação patrão-empregado no Brasil do pós-abolição, diz Schwarz (2000, p. 12), deu ainda mais poder ao patrão, já que, entre todas as vantagens que tinha sobre o homem escravizado (muitas das quais se mantiveram), agora ele tinha também o poder de demitir o trabalhador.</p> <p>Como vimos, com a abolição, os homens tornaram-se livres mas, sendo pobres, muitos se viram impossibilitados de sair da terra, e a ameaça da expulsão passou a se traduzir em ameaça à própria sobrevivência. A lógica escravista de manter o trabalhador ocupado todo o tempo se manteve junto com a violência física ou simbólica, ambas dependentes da “autoridade mais do que da eficácia” (SCHWARZ, 2000). Nessa lógica, dentro do romance, embora se faça de modernizador, Paulo Honório trata seus trabalhadores</p>

numa relação de semiescravidão, na qual não há direito a aposentadoria, a salários decentes e nem sequer a descanso.

Aqui nos dias santos surgem viagens, doenças e outros pretextos para o trabalhador gazejar. O domingo é perdido, o sábado também se perde, por causa da feira, a semana tem apenas cinco dias, que a Igreja ainda reduz. O resultado é a paga encolher e essa cambada viver com a barriga tinindo (SB, cap. 10, p. 63).

A ideologia dominante, que trata como naturais as desigualdades entre as classes, está tão impregnada ao modo de vida de Paulo Honório que ele sequer se questiona, tendo mudado de lado, se esse sistema é justo ou injusto. Dentro da ordem, agora ele tem uma outra função, que envolve inclusive explorar ao máximo o trabalhador e até suprimir o que lhe é de direito, se é que existem direitos<sup>[2]</sup>. Portanto, não há sobre o que refletir.

Ante o questionamento de Madalena a respeito da situação de mestre Caetano, ele apenas explica as regras, sem meias palavras, como é do seu feitio, porque ela não conhece a cultura rural. Não vendo em suas ações a própria contradição, reproduz, pelo avesso, as palavras de Schwarz (2000): os trabalhadores são livres; podem ir embora se estiverem insatisfeitos; além disso, quando ‘perdem a utilidade’ (velhos ou doentes), não têm nada a oferecer ao proprietário em troca de sua proteção, por isso, deveriam ir embora.

Sabedora disso, provavelmente a família do pedreiro não fora antes importunar o patrão, pois poderia ser expulsa da fazenda. Já a impossibilidade de sair da terra por depender daquele mínimo para viver é vista por Paulo Honório como falta de precaução, o que torna mestre Caetano também sinônimo de prejuízo. Entretanto, para não comprar uma briga com Madalena, por serem recém-casados, ele termina por ceder ao seu pedido e encerra a conversa dando-lhe autorização para que ela conceda uma esmola: “Mas não tem dúvida: mande o que for necessário. Mande meia cuia de

	<p>farinha, mande uns litros de feijão. É dinheiro perdido” (SB, cap. XVII, p. 111).</p>
<p>Paulo Honório reage aos desordeiros</p>	<p>No início do casamento, Paulo Honório ainda media as palavras para evitar desavenças. Mas suas reações foram se tornando cada vez mais violentas frente às ações de Madalena, pois já se misturavam com os ciúmes que ele vinha alimentando. No episódio envolvendo Marciano, Paulo Honório já está cansado das inúmeras desavenças com a mulher e com Padilha, mas como não pode agredi-los fisicamente, reage da forma mais brutal sobre o rapaz.</p> <p>Antes de Madalena, Padilha já palestrava “ideias subversivas” para os trabalhadores, o que quase lhe rende uma demissão. Isso, no entanto, que parecia apenas uma implicância do fazendeiro com o professor, ganha forma no dia em que Marciano cria coragem de levantar a voz e responder aos insultos do patrão.</p> <p style="text-align: center;">_ Marciano!  Gritei em vão. Desci a ladeira, com raiva. Lá embaixo, à porta da escola, descobri Marciano escanchado num tamborete, taramelando com Padilha.  _ Já para as suas obrigações, safado.  _ Acabei o serviço, Seu Paulo, gaguejou Marciano perfilando-se.  _ Acabou nada!  _ Acabei, sim senhor. Juro por esta luz que nos alumia.  _ Mentiroso. Os animais estão morrendo de fome, roendo a madeira.  Marciano teve um rompante:  _ Ainda agorinha os cochos estavam cheios. Nunca vi gado comer tanto. <i>E ninguém agüenta mais viver nesta terra. Não se descansa.</i>  <i>Era verdade, mas nenhum morador me havia ainda falado de semelhante modo</i> (SB, cap. 21, p. 126, grifos meus).</p> <p>Marciano aparece na narrativa desde as primeiras páginas do livro, levando um boi pro curral. Também considerado “boi manso” ou “um bicho”, como os outros moradores, compõe a paisagem como uma das posses de Paulo Honório. Daí a surpresa com que recebe a resposta do rapaz:</p>

— Você está se fazendo de besta, seu corno? Mande-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zonzó, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou-o esperneando na poeira (SB, cap. 21, p. 126-127).

Aqui mais uma vez Schwarz (2000) nos ajuda a ver a lógica escravista de manter o trabalhador ocupado todo o tempo. Nesse ponto, não há quem possa socorrer o trabalhador da fazenda, pois o patrão é a lei. Marciano leva uma surra à qual não pode reagir, voltando ao seu lugar de subalterno silenciado: “Enfim ergueu-se e saiu de cabeça baixa, trocando os passos e limpando com a manga o nariz, que escorria sangue” (SB, cap. 21, p. 126-127). Padilha apenas se defende, e Casimiro Lopes, que tudo presenciou, nada diz. É importante lembrar que o coronel age dentro da ‘naturalidade’ do seu mundo, sendo responsável por manter a ordem das coisas dentro da fazenda; cumpre a quem vive sob seu jugo obedecer.

Ora, a visão de Padilha e de Madalena como ameaças a essa ordem faz com que os insultos verbais de outrora já não sejam suficientes para aplacar a ira do coronel, então ele demonstra sua força agredindo fisicamente o vaqueiro. Portanto, a suspeita de complô entre os dois professores é plausível porque, ainda antes de Madalena, Padilha, que de proprietário passara a empregado de São Bernardo, “manifestava idéias sanguinárias e pregava, cochichando, o extermínio dos burgueses” (SB, cap. 09, p. 60). A amizade dele com ela junto com as opiniões dela sobre as ações do marido fazem com que as suspeitas ganhem feições de verdade. É daí também que nascem os ciúmes.

Madalena  
contra a  
ordem

O fato de que quem detém a voz nesta história é o patrão poderia nos fazer ver Marciano apenas como aquilo mesmo que Paulo Honório pensa que ele é: um cabra, um molambo, um traste, um corno. Não é senão a voz de Madalena e suas atitudes que fazem contraponto com a própria narrativa. Ela, ao ver o estado lastimável de Marciano, restabelece a humanidade do

vaqueiro ao questionar a atitude do marido. Paulo Honório, logo após a briga, já ia quase que absolutamente esquecido do que acabara de fazer; por isso, fica surpreso de que “um caso tão insignificante pudesse provocar desavença entre pessoas razoáveis” (SB, cap. 21, p. 128). Como narrador e dono da razão, ele reproduz a voz de Madalena para mostrar aos leitores o quanto ela estava equivocada. Vale a pena relembrar o diálogo na íntegra:

\_ Ninharia, filha. Está você aí se afogando em pouca água. Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem.

\_ Por quê?

\_ Eu sei lá. Foi vontade de Deus. É um molambo.

\_ Claro. Você vive a humilhá-lo.

\_ Protesto! exclamei alterando-me. Quando o conheci, já ele era molambo.

\_ Provavelmente porque sempre foi tratado a pontapés.

\_ *Qual nada! É molambo porque nasceu molambo.*

Madalena calou-se, deu as costas e começou a subir a ladeira. Acompanhei-a embuchado. De repente voltou-se e, com voz rouca, uma chama nos olhos azuis, que estavam quase pretos:

\_ Mas é uma crueldade. Para que fez aquilo? Perdi os estribos:

\_ Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. *E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo?* Era o que faltava. Grande acontecimento, três ou quatro muxicões num cabra. Que diabo tem você com o Marciano para estar tão parida por ele?” (SB, cap. 21, p. 128).

São muitos e constantes os desentendimentos, que viram brigas, que viram agressões verbais e quase físicas entre os dois. Mesmo assim, Madalena não muda de atitude e segue concedendo pequenos auxílios aos trabalhadores, os quais soam ao proprietário como grandes expropriações, esbanjamento de dinheiro, “socialismo”. Roupas, sapatos, lençóis, na sua opinião, desarranjam a hierarquia que ele impunha na fazenda, pois criam expectativas nos trabalhadores e subvertem a ordem.

O que me pareceu foi que Madalena estava gastando à toa.

\_ A toa, percebem? Repeti para convencer-me: - A toa. Desperdício [...] Sem me consultar. Já viram descaramento assim? Um abuso, um roubo, positivamente um roubo (SB, cap. 23, p. 141).

	<p>A culpada era Madalena, que tinha oferecido à Rosa um vestido de seda. É verdade que o vestido tinha um rasgão. Mas era disparate.</p> <p>_ Deitasse fora, foi o que eu disse a Madalena. Se estava estragado, era deitar fora. Não é pelo prejuízo, é pelo desarranjo que traz a esse povinho um vestido de seda (SB, cap. 23, p. 141).</p> <p>Madalena é, com efeito, contra a ordem e segue agindo como antes. Paulo Honório também não cede e até as pequenas coisas que ela envia para a velha Margarida parecem disparatadas naquele momento: desperdício de dinheiro, mas, mais que isso, essas atitudes afrontam porque passam por cima de sua autoridade sobre as pessoas. Daí por diante, todo prejuízo – de máquinas quebradas a atrasos na colheita – tudo é atribuído a Madalena.</p>
A razão do coronel	<p>Ainda no presente da escrita, mantendo-se no argumento da força, Paulo Honório não se convence de que a mulher tinha alguma razão. Admitilo seria seu fim:</p> <p>E Mestre Caetano, gemendo no catre, recebia todas as semanas um dinheirão de Madalena. Sim senhor, uma panqueca. Visitas, remédios de farmácia, galinhas.</p> <p>_ Não há nada como ser entrevado.</p> <p>Necessitava, é claro, mas se eu fosse sustentar os necessitados, arrasava-me (SB, cap. 23, p. 143).</p> <p>Em sendo um "homem de ordem", respeitando as hierarquias, não estranha que Paulo Honório, percebendo Madalena muito distante daquilo que ele tinha antes imaginado, sintasse ameaçado quando a percebe como "uma força independente" justo ali no lugar que ele constituiu para ser seu "domínio absoluto" (BUENO, 2001, p. 805). Depois de ter trabalhado tanto na vida, não era justo que a fortuna que ele conseguiu acumular, iniciada com cem mil-réis alheios, fosse usada daquela forma, à sua revelia. E espera que o leitor o compreenda: “percebem?”</p> <p>Madalena é, com efeito, contra a ordem e seu comportamento causa estranheza a Paulo Honório. Mas é interessante que o narrador faça um apelo</p>

à compreensão do leitor, porque ele sabe que quem lê o tipo de história que ele conta são pessoas de letras como Madalena, não homens de negócios como ele. E no entanto, mesmo desdenhando de sua capacidade aqui e ali, ele espera que o leitor o compreenda, entenda as razões dos seus rompantes violentos, acompanhe atentamente seus argumentos e veja portanto que Madalena é que estava errada. Vamos, então, visualizar como o intelectual é visto por Paulo Honório, tendo Madalena como paradigma.

#### 4.2.2. O intelectual como outro

o mediador  
da cultura

Enquanto intelectual, o escritor se destaca na sociedade “em razão de se reconhecer, com maior ou menor clareza, detentor do poder da linguagem” (BRUNACCI, 2008, p. 33) e, por ela, realizar a função de mediador da cultura. Brunacci lembra que essa função de destaque é invariavelmente desempenhada por membros de classes mais privilegiadas, as quais se arrogam detentoras do direito ‘natural’ de uso da escrita. Mas o privilégio, nesse caso, não se aplica necessariamente ao poder econômico, pelo menos não nos romances de Graciliano.

João Valério, em *Caetés*, Padilha, em *São Bernardo*, e Luís da Silva, em *Angústia* (além do próprio Graciliano), são todos filhos de uma aristocracia agrária arruinada, ainda que tenha lhes possibilitado estudo formal. Não herdaram o poder econômico e político de seus antepassados e, por isso, são obrigados a ocupar ofícios ‘menos nobres’. São homens pobres com inclinação para atividades letradas, e com os pobres estabelecem tensas relações de identificação e distanciamento, de aproximação e repulsa, ocupam uma espécie de limbo social, identificando-se ora com uma classe, ora com outra.

Apesar de tudo, o intelectual é, de algum modo, privilegiado e, ao menos como um tipo meio perigoso, respeitado socialmente. Não foi por

	<p>menos que o próprio Graciliano se viu preso político da ditadura de Vargas, em 1936, por escrever “livros perigosos” e participar de “palestras inconvenientes nos cafês” (MC, p. 39). Suas palavras, que lhe traduziam os pensamentos, já eram conhecidas e, por mais que quisesse considerá-las “armas fracas e de papel”, tinha consciência de que elas poderiam servir como provas para a condenação de um homem que “ambicionara com fúria ver a desgraça do capitalismo” e a quem não “repugnava a ideia de fuzilar um proprietário por ser proprietário”. Por isso, admite: “era razoável que a propriedade me castigasse as intenções” (MC, p. 46).</p>
<p>Representar o outro</p>	<p>Como vimos, os intelectuais da década de 1930 trazem para o centro do debate na literatura as personagens das camadas populares, que passam a ter voz, que muitas vezes pensam por conta própria e que protagonizam as próprias histórias. Em geral, o que costumamos ler é um narrador culto – como Luís da Silva e João Valério – que representa uma personagem inculta. No caso desses dois, e isso é extremamente importante na obra de Graciliano, eles mais vivem o conflito da representação do que representam, quer dizer, eles discutem o tema da representação enquanto possibilidade de se poder falar do subalterno sem se identificar completamente com ele<sup>[1]</sup>.</p> <p>No plano do romance <i>São Bernardo</i>, podemos ler a representação do seguinte modo: Graciliano, um romancista letrado, procura conhecer o outro, Paulo Honório, um fazendeiro poderoso e semianalfabeto. Ele o faz fingindo ser esse outro, e nisso não há novidade em relação ao esquema geral da representação.</p> <p>Já no plano da autobiografia, ocorre uma inversão de papéis, pois é o coronel capitalista quem escreve a história, passando o intelectual a figurar como ‘outro’ sobre o qual o personagem-autor se debruça. É essa, então, a vez do coronel dizer o que pensa sobre os intelectuais.</p> <p>Nesse jogo de espelhos da metanarrativa, ao inserir Madalena no mundo de Paulo Honório, Graciliano põe em conflito “redes de discursos” presentes na sociedade de seu tempo (VELOSO, 1999, p. 45) – a urbanidade</p>

e a vida rural, o moderno e o arcaico, a lei e a regra, o conhecimento letrado versus o conhecimento prático – ora em posições absolutamente opostas, ora em composições improváveis, se já não fossem históricas.

Como produto cultural, a literatura não fica de fora do debate, pois, para além de ser uma forma (composta por códigos e convenções estéticos), ela expressa e é parte dos conflitos de classe (BRUNACCI, 2008, p. 17). No livro, esses conflitos são trazidos para dentro do tema, com o intelectual representado por Madalena (e por Padilha antes dela) figurando como uma voz dissonante do discurso do narrador.

Veja-se que, apesar das limitações próprias do seu tempo, Graciliano destina à mulher um papel absolutamente inovador, já que é ela quem ocupa a função de expor as contradições do sistema patriarcal representado por Paulo Honório, justo ela que, na cadeia dos subalternos, é uma das mais oprimidas. Diferentemente de Maria das Dores e de Rosa, cujos nomes sabemos e cujas vozes não ouvimos, Madalena requer melhores condições para os trabalhadores e expõe as arbitrariedades e injustiças do sistema que vigora no interior do país (e não somente aí). Assim, a questão compõe organicamente a obra, tanto como tema (Madalena e Padilha contra Paulo Honório), quanto como solução estética (Paulo Honório escreve e tenta demonstrar que eles estão errados e, assim, expõe suas próprias contradições).

Na perspectiva da autobiografia de Paulo Honório, o personagem-autor se centra nesse caminho de descoberta de como se relacionar com o outro, seja ele um igual, como Mendonça, seja o que ele denomina como “essa gente”, da qual se distancia: os pobres ou os intelectuais. Paulo Honório tenta silenciar toda “essa gente” com sua voz impositiva. Ocorre então uma mudança em relação ao ponto de vista que era a tônica do período: se havia uma preocupação dos intelectuais com a representação do outro, em *São Bernardo os intelectuais são o outro*, espelho invertido através do qual é um bruto coronel quem os descreve e define.

	<p>Esse silenciamento é parte do projeto do livro mas também é metáfora de um projeto político em vigor naquele período, que fazia do país um grande negócio (como a fazenda São Bernardo), no qual os pobres eram usados como parte da produção e os intelectuais silenciados, pois que em grande medida produziam discursos dissidentes em relação a esse negócio.</p> <p>A década de 1930 constitui um momento complexo na vida nacional, em que um Brasil “remoto” – atrasado e arcaico – contém e está contido num Brasil que se moderniza nas metrópoles. Tendo em vista o choque entre projetos políticos divergentes, é natural que as divergências repercutam também na produção cultural do período (BRUNACCI, 2008, p. 31-32).</p>
O poder da linguagem	<p>Como disse anteriormente, Paulo Honório mantém uma relação ambígua com o intelectual, num momento, admirando-o, em outro, diminuindo-o pelas mesmas razões. Ele recalca a admiração que tem pelos intelectuais porque, de algum modo, sabe que o conhecimento letrado não é algo que se adquire apenas com dinheiro e, por isso, embora tenha passado a conviver com eles, não poderá fazer parte da elite cultural.</p> <p>Padilha, por exemplo, é invariavelmente aludido como um sujeito fracassado, cujas habilidades intelectuais não foram capazes de garantir a produtividade da fazenda. Mas, quando distraído da posição de rival, o narrador é capaz de admitir a habilidade do professor com as palavras: além de escrever contos, consegue revolver a cabeça de Marciano, convencer alguns cabras a irem lutar na revolução e até engabelar o desconfiado Casimiro, o qual considera “o mestre-escola uma criatura superior, porque usa livros” (SB, cap. 10, p. 64). Casimiro confia mais no que Padilha diz do que no que ele mesmo viu com os próprios olhos:</p> <p>Padilha exigia que o outro repetisse a descrição e ia intercalando nela, por conta própria, caracteres novos. Casimiro Lopes divergia; mas, confiado na ciência de Padilha, capitulava e ao cabo de minutos a onça estava um animal como nunca se viu (SB, cap. 10, p. 64).</p>

Já Madalena, quando escreve, irrita sobremaneira Paulo Honório. Vendo-a de longe, enquanto contempla a beleza da sua própria fazenda e se sentindo grande do alto da torre da igreja, se pergunta: “\_ Em que estará pensando aquela burra? Escrevendo. Que estupidez!” (SB, cap. 31, p. 184). Mas quando está sentado escrevendo, vendo-se em dificuldades, admite: se fosse ela a escrever o livro, “encoivarava isto brincando” (SB, cap. 2, p. 12). E mesmo não compreendendo muito bem o que ela escreve, supõe que “aquilo fosse bem-feito, pois minha mulher sabia gramática por baixo da água e era fecunda em riscos e entrelinhas” (SB, cap. 31, p. 185).

Lidando com todo tipo de negócio, Paulo Honório não poderia imaginar que o poder da linguagem entraria em disputa na sua fazenda. Explicar-se não fazia parte de sua rotina porque, em geral, era ele quem exigia as explicações. Além disso, seu domínio nunca se deu pela "retórica" e pelo "refinamento intelectual" (YOSHIDA; ABDALA, 2015, p. 146), mas pela força. Como ele mesmo admite, seu trabalho consistia em passar “o dia inteiro ao sol, brigando com os trabalhadores” (SB, cap. 9, p. 55); ademais, quando precisava se expressar por palavras, não tinha muito sucesso, a exemplo do sermão que precisou dar em Padilha e Marciano:

À noite reuni Marciano e Padilha na sala de jantar, berrei um sermão comprido para demonstrar que era eu que trabalhava para eles. Mas *atrapalhei-me e contentei-me com injuriá-los*. (SB, cap. 11, p. 69).

Padilha, sempre covarde, só importuna com a teoria, “querendo botar socialismo na fazenda” (SB, cap. 14, p. 96), depois, com medo do lado jagunço do coronel, se encolhe e se permite ser humilhado. Já Madalena não só fala como age. Se os discursos e modos de agir dos dois personagens não chegam a desnaturalizar a divisão da sociedade em classes, provocam em Paulo Honório reações violentas em defesa da ordem que impera em sua fazenda, como foi demonstrado no item anterior.

<p>O ócio e o negócio</p>	<p>Outra questão que está em jogo nessa relação entre Paulo Honório e Madalena é a distância entre os dois mundos, o da intelectualidade e o dos negócios. “A esfera da criação é não-trabalho no mundo capitalista”, diz Costa Lima (1980), e isso também faz parte da filosofia da composição de Graciliano. Na verdade, para ele, esses mundos são incompatíveis no que diz respeito à escrita literária. O escritor é um trabalhador, mas, para realizar seu trabalho criativo, necessita solidão, silêncio e uma persistência quase obsessiva numa ideia [e às vezes, nem com todo o esforço, avançamos].</p> <p>Graciliano, assim como seus outros personagens-autores, escrevem justamente nas horas de ócio. Ao contrário, Paulo Honório, também por ofício, segue a via contrária e para ele escrever é perder tempo, o que significa perder dinheiro. Pouco a pouco, porém, com a necessidade de escrever o livro, a ordem de importância entre a lida da fazenda e a escrita se inverte.</p>
<p>Invertendo os valores Escrever é trabalhar</p>	<p>Antes de Madalena, quando a fazenda produzia a pleno vapor e já não havia com que se preocupar, um dia perdido para Paulo Honório era um dia sem serviço na fazenda, como “nos dias santos”, nos sábados e nos domingos (o que é relatado no cap. 10); ou quando algum outro acontecimento fugia ao seu controle e interrompia o trabalho (como no cap. 23):</p> <p>Com as últimas chuvas a represa aumentara muito, os bancos de baronesa estavam com vontade de entupir o descaroador. A levada que ia ter ao descaroador e à serraria transbordava. Fechada a serraria, fechado o descaroador. <i>Dia perdido</i> (cap. 10, p. 64, grifo meu).</p> <p><i>Era domingo, de tarde</i>, e eu voltava do descaroador e da serraria, onde tinha estado a arengar com o maquinista. Um volante empenado e um dínamo que emperrava. O homem prometera endireitar tudo em dois dias. <i>Contratempo</i>. Montes de madeira, algodão enchendo os paióis (cap. 23, p. 139, grifos meus).</p> <p>Os conflitos com Madalena intensificam seu desdém pelo ócio. Para Luís Bueno (2001), de início, Paulo Honório desejava "impor-se sobre o outro ao qual Madalena estava identificada e colocar-se acima dele"</p>

(BUENO, 2001, p. 812). Mas sua decisão de se apropriar dos recursos vindos da própria intelectualidade acaba por valorizar "os valores do outro". Assim, diz Bueno: "a escrita de Paulo Honório, que pretendia ser uma volta por cima, já nasce como uma rendição". Mas, depois de anos desejando escrever o livro, ainda com uma ponta de ironia, Paulo Honório considera-se vencido pelo conhecimento letrado.

De fato, como já sabemos, desde o primeiro capítulo, é à noite que Paulo Honório escreve, no isolamento e numa semiescuridão, quando o silêncio toma conta da fazenda. Após o dia resolvendo questões de ordem prática, à noite, o narrador "descasca fatos", rumina memórias, escreve. Somente depois já todo o resto ter sido resolvido, dedica-se à tarefa inédita: encontrar uma maneira de organizar ou explicar "os pensamentos confusos". Pensa sobre sua vida, conta uma história para ninguém ouvir, escreve silenciosamente palavras num papel.

Sua energia já não é inteiramente voltada para trabalhar, recuperar a produção e ganhar dinheiro. Seu esforço já não se dá no mundo dos negócios para o qual "cruzou os braços", mas, sim, no ócio, nas horas mortas em que escreve – "e teima, e lima, e sofre, e sua", como diz o poema de Bilac. Dando a mesma importância a que dedicava a São Bernardo, ele passa a considerar as noites em que não consegue escrever como dias perdidos: "Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova. Anteontem e ontem, por exemplo, *foram dias perdidos*" (SB, cap. 36, p. 216, grifo meu)<sup>68</sup>.

Portanto, há algo que não muda nessa inversão: o trabalho intelectual e o trabalho prático são atividades incompatíveis entre si, ou mesmo contrárias uma à outra. No entanto, dificilmente a sociedade assim reconhece, pois acredita que a literatura é "mera ocupação subsidiária ou passatempo para as horas vagas" (Garr, p. 287). Em discurso proferido ao Partido Comunista (1946), Graciliano nega veementemente esse 'preconceito',

---

<sup>68</sup> Na tese de Rodrigo Cardoso, há um debate a esse respeito, a partir da teoria de Spivac, segundo a qual o intelectual muitas vezes se arroga o direito de ocupar o papel de uma espécie de procurador da classe baixa.

	colocando-se como um artesão, e arremata: “essa certeza de que o escritor é um profissional é que precisamos fortalecer em torno de nós” (Garr, p. 287) <sup>69</sup> .
Madalena é que estranhava seu mundo	<p>Pois bem. É escrevendo já distanciado do tempo dos acontecimentos, e agora refletindo sobre eles no presente, que Paulo Honório gostaria de “convencer Madalena de que ela não tem razão...” (SB, cap.19, p. 120). Ele não compreende suas atitudes e nem suas reações indignadas. É ele inicialmente quem, escrevendo, a estranha e, com isso, tenta entender por que ela agia daquela maneira. Posteriormente, porém, percebe que era ela quem estranhava o mundo dele.</p> <p>Como dito no início do capítulo, a autobiografia é sempre motivada por uma transformação sofrida pelo indivíduo e, ao longo da leitura, demarcamos várias transformações que poderiam dividir o livro em um antes e um depois: há um antes e um depois da prisão, um antes e um depois de enriquecer, um antes e um depois da Revolução de 30. Mas nada foi mais radical para Paulo Honório que a passagem de Madalena por sua vida. Por isso, o fingir não saber da sua existência até a metade do livro se presta a evidenciar ainda mais o enfrentamento que ela significou.</p> <p>Mas ainda falta um último aspecto dessa cisão sobre o qual é preciso falar. É que, na tentativa de traçar um retrato moral de Madalena, o mais inesperado para Paulo Honório é dar-se de frente consigo mesmo, como se fosse também ele um outro, num autorretrato bem diverso daquele esboçado no início do livro.</p>

<sup>69</sup> Discurso à Célula Teorodo Dreisser II, 1946.

## CAPÍTULO 5: DO RETRATO AO AUTORRETRATO: A DESCOBERTA DO *SI MESMO* PELO OLHAR DO *OUTRO*

### Introdução

Um meta-  
autorretrato

Nada mais realista que um autorretrato de um conhecido artista até vermos o *Triplo autorretrato* de Norman Rockwel. Ou melhor, antes mesmo de vê-lo, é o bastante chamar a atenção para o termo *triplo*, que conduz o espectador a imaginar os diversos graus de representação do pintor e a compará-los entre si e com ele mesmo. Para construir o argumento deste capítulo, destaco alguns elementos da refinada leitura de Lejeune (2014) a respeito desse quadro<sup>70</sup>.



<sup>70</sup> Imagem disponível em: <<https://www.nrm.org/MT/text/TripleSelf.html>>

	<p>O quadro traz um lugar comum nas artes plásticas: o pintor representa-se a si mesmo no seu ofício. A cena representada é assim descrita por Lejeune (2014): na tela, há um pintor-personagem, de costas para o expectador (1º. autorretrato); tendo-se a si mesmo como modelo, faz uma pausa para se ver no espelho (2º. autorretrato), de onde podemos ver-lhe a face, e seguir a composição da tela (3º. autorretrato), que está sendo pintada em preto e branco, contrastando com o colorido do ‘plano da realidade’. Apenas o reflexo do espelho mostra sua imagem por inteiro, mas isso gera questionamentos: o reflexo no espelho é retrato? Ou ainda: somente o espelho é capaz de reproduzir fielmente a realidade? O excesso de realismo é justamente o que multiplica vertiginosamente a ficcionalidade: o título da obra “não faz nenhum sentido para o homem que está no quadro (diante dele só há um único autorretrato), só podendo pois remeter ao próprio autor” (LEJEUNE, 2014, p. 280), o modelo que de fato existe e está fora do quadro. O triplo autorretrato é, evidentemente, um meta-autorretrato. E quanto mais se representa em seu ofício, quanto mais evidencia seus andaimes, mais o artista mostra o poder de criação da arte. Ao expor esse processo de criação, Rockwel mostra o quanto há de encenação na cena, de distância entre a ‘imagem real’ (qual será ela?) e o resultado da obra.</p>
<p>A descoberta do outro de si</p>	<p>Da leitura do <i>Si mesmo como outro</i>, de Ricoeur (1991), é possível perceber a relação da escrita de Paulo Honório com o ato de pintar um autorretrato; isto porque ele valoriza a sua <i>mesmidade</i>, ou seja, o que de si permaneceu no tempo – os elementos do seu caráter. Desde o início, já afirmava ser um homem honrado, prometera não mentir e, considerando sua palavra empenhada, supomos que ele tenha contado a verdade (naturalmente, segundo a lógica do seu raciocínio), talvez com algumas exagerações.</p> <p>Contudo, ao narrar elementos que comprovavam sua mesmidade, Paulo Honório terminou deparando-se com sua <i>ipseidade</i>, ou seja, percebendo o que nele se transformou ao longo do tempo, e acabou vendo-se a si mesmo como se fosse <i>um outro</i>. Essa é, aliás, uma consequência do ato autobiográfico (RICOEUR, 1991; LEJEUNE, 2014) porque a escrita de si sempre tem como</p>

	<p>prerrogativa o distanciamento do narrador a respeito de si mesmo, como ficou dito no cap. 01 deste trabalho.</p>
Objetivo do capítulo	<p>Assim, o primeiro argumento deste capítulo é o de que foi a própria tarefa de escrever que levou Paulo Honório a dar-se de frente consigo mesmo e descobrir-se muito diferente do que pensava ser. Para chegar ao fim do livro e à conclusão de Paulo Honório, retomo a questão da escrita autobiográfica do ponto de vista do personagem-autor para mostrar como se deu essa descoberta. Ela está marcada nos revezes da escrita e no efeito circular da história, a qual remete o leitor do último para o primeiro capítulo do livro [e, por isso, também retomo alguns dos temas do capítulo 01].</p> <p>Num segundo momento, retomo o ponto de vista da escrita do romance pelo autor-criador sobre sua busca pelo conhecimento do outro de si, finalizando o ciclo da filosofia da composição que pretendi apresentar nesta tese.</p>

### ***5.1 O retrato de Madalena: de vilã a vítima***

PH monológico?	<p>Argumentando ser Paulo Honório um narrador monológico, à luz da teoria de Bakhtin, Castro (2011, p. 83) afirma que o narrador conta sua história “a partir de seu ponto de vista único que, soberano, reconstrói o passado de seus próximos, dando-lhes o acabamento que sua consciência melhor julga que mereçam”.</p> <p>Relembro ao leitor que Bakhtin (2008) nomeou como “monológico” aquele autor-criador que via a personagem em sua inteireza, de fora e de cima, ou seja, tinha um olhar distanciado e superior à personagem. Esta era, então, vista como objeto de análise do escritor, que a julgava segundo suas próprias concepções éticas, religiosas, ideológicas. Comparando Dostoievsky com essa tradição, Bakhtin (2008) viu na sua obra um autor que se punha no mesmo plano da personagem, abandonando a ideia de uma “verdade absoluta”</p>
----------------	--

e explorando a “singularidade” do outro. A relação *eu (autor)-isso (personagem)* se transformou em relação *eu (autor)-tu (personagem)*.

Essa percepção é fundamental porque nela se distanciam as noções de bem-mal, certo-errado e, em seu lugar, tem-se que as personagens “não são apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (2008, p. 10). O que se estabelece não é mais uma relação de superioridade do autor sobre a personagem, mas uma “multiplicidade de pontos de vista” (TODOROV, 2008, p. XXXI).

Pensando em *São Bernardo*, o problema de considerar Paulo Honório um narrador monológico é levar em conta unicamente o fato de se tratar de uma personagem em primeira pessoa, que narra a partir do seu ponto de vista fixo. Até podemos ver onde esse ponto de vista aparece – na primeira metade do romance – mas nem aí ela é puramente monológica, apenas finge sê-lo.

Nessa primeira parte, em que conta a história de sua ascensão, Paulo Honório sequer leva em conta as diferenças entre ele e os outros, pois "a diferença implica uma ordem de valores inalcançável em relação aos seus próprios valores – e ele recusa essa operação" (BUENO, 2001, p. 802). Veja-se que ele procura categorizar a todos dentro do seu próprio sistema, enquadrá-los na rigidez do seu mundo; por exemplo, Padilha é sempre visto como um fraco, Marciano, sempre um molambo, Mendonça, sempre um inimigo etc. Mas, como disse, esse enquadramento se dá apenas nessa fase da história, quando ele demonstra como categorizava (violentava) a individualidade alheia para dominá-la (BUENO, 2001). Por isso, até esse ponto, seria possível, de fato, pensar em discurso monológico.

Se voltarmos ao início do livro (no cap. 3), quando Paulo Honório se apresenta ao leitor [ou também ao cap. 3 desta tese] veremos inclusive como ele se reconhece dentro de uma caixa de valores – homem forte, poderoso, respeitado e indiferente a sensibilidades (“não me ocupo com amores”, cap. 11, p. 65) – preocupando-se apenas com questões de ordem prática. Do outro lado, estão todos os que dele dependem e a ele se submetem, gente que “nos teme, respeita e talvez até nos ame, porque depende de nós” (cap. 31, p. 184, grifo meu).

Essa autodescrição envolve todos os valores de um herói burguês: “A vontade [...] de ter importância no mundo dos outros; a vontade de ser amado; a vontade de superar a fabulação da vida, a diversidade da vida interior e exterior” (BAKHTIN, 2011, p. 143). Com Bueno (2001, p. 802), ainda podemos acrescentar que tudo estaria na mais perfeita ordem se todos se mantivessem em seus respectivos lugares, garantindo o equilíbrio do sistema, pois, para que a posição do mandatário exista, é preciso haver quem lhe obedeça. Mas aconteceu Madalena.

### 5.1.1. Madalena e o ciúmes de Paulo Honório: materialista e libertina

Madalena  
vilã:  
materialista e  
ordinária

Apesar de todos os desentendimentos que já vimos no cap. anterior, no dia em que completava dois anos de casado com Madalena, Paulo Honório ofereceu um jantar aos amigos. Na manhã desse dia, encontrou com Padilha, no jardim, colhendo flores. Aproveitou-se disso para também reclamar que, ao invés de trabalhar, o professor ficava muito tempo de conversa com Madalena. Padilha, tentando se esquivar de mais uma ameaça de demissão, responde ao patrão que havia sido mandado por ela e então diz algo que fica martelando na cabeça de Paulo Honório o resto do dia: "E quanto às conversas, seu Paulo compreende. Uma senhora instruída meter-se nestas bibocas! Precisa uma pessoa com quem possa entreter de vez em quando palestras amenas e variadas" (SB, cap. 24, p. 148). Sem saber o que o incomodava, à noite, no jantar, não conseguiu mais que observar o comportamento de sua mulher.

Em primeiro lugar, nota nela claramente ideias comunistas, quando apoia o desejo do padre de que haja uma revolução: "Sim senhor! concluída com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, *comunista!* Eu construindo e ela desmanchando" (SB, cap. 24, p. 154). Depois descobre que nunca a viu falando de Deus ou rezando: teria ela religião? Nunca havia pensado nisso e achava "horrrível" uma mulher sem religião. Também tinha ouvido alguém falar em "materialismo histórico" e julgava que Madalena seja isto, apesar de não saber o significado: "Que significava materialismo histórico?" (p. 155). Assim, sua percepção vai

declinando defeito moral em defeito moral até chegar à razão para sentir ciúmes:

[...] Comunista, materialista. Bonito casamento! Amizade com o Padilha, aquele imbecil. "Palestras amenas e variadas." Que haveria nas palestras? Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo" (SB, cap. 24, p. 154).

E ainda por cima, "lia telegramas estrangeiros", interessava-se por política, pela questão social. "Está aqui para a questão social. O que há é sem-vergonheza" (SB, cap. 24 p. 159).

Por fim, Paulo Honório julga ter visto Madalena "derretendo-se e sorrindo para o Nogueira". Compara-se com o advogado de "olhos bonitos, roupa benfeita, a voz insinuante" (SB, cap. 24, p. 155), o que vai dando forma ao incômodo e, então, ele começa a sentir ciúmes. Daí por diante, todos, incluindo o padre Silvestre e até Marciano, se tornam suspeitos amantes de Madalena. "Desmanchava-se" para Nogueira; tinha intimidades com Gondim; dirigia olhares ao juiz: "Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher? mulher intelectual" (SB, cap. 26, p. 160).

Assim, observando os modos de Madalena frente aos amigos intelectuais, somando a um comentário irônico de Padilha sobre suas conversas com Madalena com mais uma parcela de baixa autoestima por não compartilhar daqueles saberes e não ter a elegância dos outros – a roupa elegante, os olhos bonitos, as mãos finas, diz Paulo Honório: "Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena, e comecei a sentir ciúmes" (SB, cap. 24, p. 155).

Desde o início do casamento, o comportamento de Madalena causa estranheza a Paulo Honório. Participa das conversas dos homens quando o normal seria a mulher ficar em silêncio e até afastada (a menos que se tratasse de literatura). Além disso, não tem religião, a qual, como universo simbólico que define "formas de relacionamento entre os seres" (COSTA LIMA, 1980, p. 70), poderia talvez ser um modo de tolher seu pensamento subversivo. Mas o maior defeito mesmo de Madalena é ter estudado: "As moças aprendem

muito na escola normal" e isso é um problema porque viram intelectuais, ficam sabidas, o que lhe parece 'horível' (SB, cap. 25, p. 158).

São muitos os defeitos: sabida demais, instruída, escritora, revolucionária, ateia... Madalena não apenas não aceita o modo com a sociedade tenta enquadrá-la, mas simplesmente ignora esses papéis. Quando ela se casa, já tem 27 anos, o que era bastante tarde para aquele período (BUENO, 2001). E mesmo diante dos constantes alertas e conselhos de Paulo Honório a fim de que ela se encaixe no papel novo de esposa, acaba sempre contrariando o marido, a quem deveria obedecer.

Madalena denega, assim, os papéis "honestos" que a sociedade lhe destina e, no mundo de ordem de Paulo Honório, tanto rígido quanto limitado, ao eliminar as possibilidades honrosas, só lhe resta reagrupá-la na outra ordem de classificação: a de prostituta, tão ordinária quanto Rosa ou Germana.

A partir daí, a vida na fazenda se torna um inferno, segundo o próprio narrador. Desejando flagrar uma traição da mulher, pois somente assim poderia lavar sua honra, Paulo Honório não a deixa em paz nem consegue mais ter paz. No presente da escrita, refletindo sobre suas ações e as reações da mulher, Paulo Honório dirige-se ao leitor:

Já viram como perdemos tempo em padecimentos inúteis?  
[...] Haverá estupidez maior que atormentar-se um vivente por  
gosto? Será? não será? Para que isso? Procurar dissabores!  
Será? não será? (SB, cap. 28, p. 175-176).

As crises de ciúmes de Paulo Honório comprovam a tese da perda do controle formulada por Baptista. Sentir ciúmes era admitir estar em posição de desvantagem diante de todos, inclusive dos trabalhadores do eito. Admitindo-o veladamente a Padilha, este ironiza mais uma vez: "O senhor, melhor que eu, conhece a mulher que possui". (SB, cap. 28, p. 173) . Não, não conhecia a mulher, é o que pensa. Mas ao mesmo tempo, reconhece enquanto escreve, que ele havia perdido o controle sobre si mesmo: "Meu Deus! Mas se eu ignoro o que há em mim [...], e nem sei o que sentia naqueles meses compridos de tortura!" (p.175). Pensando a esse respeito, Baptista (2005, p. 119) afirma: "O ciumento destrói precisamente o que pretende conservar, a

	<p>sua própria ação leva-o ao limite da perda total do domínio de si mesmo e dos seus atos”.</p> <p>Sempre falando com os leitores, Paulo Honório admite seus disparates. Suspeitava dos menores detalhes, de qualquer conversa, de qualquer aceno, de qualquer pessoa; ele via e ouvia o que não havia e atirava contra o nada a fim de matar “os parceiros” de Madalena (SB, cap. 30, p. 179). Entretanto, em outros momentos, parece estar dentro da própria crise; é quando deseja a adesão dos leitores, que eles se convençam de que havia algo de muito errado: "compreendem?" "Querem mais claro?" (SB, cap. 29, p. 178). Já Madalena resistia a todas as investidas do marido, brigando, chorando, xingando-o, proibindo-o de ler o que ela escrevia, até que, por fim, parou de reagir; apenas chorava e definhava, mas não respondia mais e dormia encolhida.</p> <p>Entre seu discurso e o silêncio da voz de Madalena, o contraditório de Paulo Honório é desejar que seu leitor (que ele prevê letrado e esclarecido como ela), se convença de que era ela quem estava errada. A certa altura, nem o próprio Paulo Honório está convencido disso. Talvez estivesse nos momentos em que agiu; talvez estivesse antes de Madalena se matar ao final de um ano inteiro sendo atormentada por brigas de ciúmes; e até talvez ainda estivesse antes de começar a escrever. A escrita o obriga a pensar.</p>
<p>Madalena vítima da cólera do proprietário</p>	<p>Se ele estava tão certo das ações da mulher, por que então não tomava uma atitude definitiva, como fizera com todos os outros empecilhos que apareceram no seu caminho? E por que haveria de se explicar?</p> <p>O problema é que nem suas certezas nem suas incertezas duravam muito tempo; o momento era marcado por muita inconstância. Era a dúvida que o consumia e, para agir, assim como o Damásio do conto de Rosa, era preciso ter certeza:</p> <p><i>Se eu tivesse uma prova de que Madalena era inocente, dar-lhe-ia uma vida como ela nem imaginava. Comprar-lhe-ia vestidos que nunca mais se acabariam, chapéus caros, dúzias de meias de seda [...]. E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr um dia inteiro (SB, cap. 28, p. 178).</i></p>

Repassando os momentos em que Paulo Honório entra em conflito com Madalena, Baptista (2005) nota que, a cada momento em que ela faz algo que ele desaprova, um outro morador da fazenda torna-se alvo da fúria do patrão (como o caso de Marciano narrado no cap. anterior), nunca a própria Madalena. Para o autor, essa conduta define o próprio conceito aristotélico de “cólera”, quando a vingança pelo mal recebido pode ser aplicada a um outro que não o agente primeiro do mal. O ciúme, portanto, não passa de mais uma evidência da perda de controle de Paulo Honório, dessa vez não sobre a propriedade e sua autoridade junto aos explorados da fazenda, mas “o domínio de si mesmo” (p. 117). Ainda consoante Baptista: se a cólera pode ser vista como uma forma de reação de defesa de sua propriedade, o ciúme é, por outro lado, intransferível.

A cólera permanece ligada à posse material e ao governo da fazenda, enquanto o ciúme, envolvendo obviamente a posse de Madalena, não depende da fazenda, nem do domínio sobre os trabalhadores, nem da interferência de Madalena no governo de S. Bernardo, mas do laço amoroso que conduziu ao casamento (BAPTISTA, 2005, p. 118).

Assim, segundo Baptista, algo que “aparece de repente, que não foi desejado nem procurado” – no caso, Madalena e o amor, para Baptista ou a possessividade, para Costa Lima (1969) – é o que faz com que Paulo Honório perca o domínio da situação, sendo o ciúme apenas um sintoma dessa perda de controle.

Após o suicídio da mulher, poderíamos esperar um reequilíbrio da situação, no sentido de terem-se resolvido os motivos de tantos conflitos em um ano inteiro. Mas dois anos depois, Paulo Honório percebe que algo estava errado na sua certeza; não era alívio mas, sim, tristeza, culpa e solidão o que ele sentia, por isso, daí a a necessidade de reviver toda a história para entender. Não tendo para quem contar, decide, então, escrever.

O culto ou o ritual, segundo Bosi (1992), presentifica, pela palavra, a experiência do passado. O registro escrito da memória reencena e organiza, em uma forma narrativa, o que levou à morte de Madalena. Isso faz do livro também a formulação tardia de um luto, como um rito.

### 5.1.2. O livro como luto

O luto

O professor Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, realiza a etimologia da palavra “culto”, mostrando, entre outras nuances, a íntima relação desse vocábulo com a abertura de covas no solo, sejam elas destinadas ao plantio (a cultura/ o cultivo de um alimento), sejam para o enterro dos mortos (o culto/ o ritual funerário). Os “dois significados desse nome-verbo” põem em evidência “o ser humano preso à terra e nela abrindo covas que alimentam o vivo e abrigam o morto” (BOSI, 1992, p. 14) .

Esse parece um bom caminho para uma leitura do título do livro *São Bernardo*. A biografia de Paulo Honório coincide com seu “fito na vida”, qual seja, a conquista da terra. Sua história é narrada desde que ela e ele eram apenas um potencial, passando pela alta produtividade até chegar ao ponto da decadência, que é também de ambos, homem e terra.

Num ritual noturno cotidiano, Paulo Honório narra como se estivesse ainda agora escrevendo neste momento em que abrimos o livro e nos deparamos com ele sentado à mesa de jantar, fumando cachimbo e bebendo café. Sabemos, por óbvio, que este cenário é encenação, ou seja, não o processo de escrita mas a imitação dela. Aqui os andaimes ganham valor de encenação ritualística, pois, ao tempo que vinculam o passado ao presente do sujeito que narra, o prendem à rememoração, que se torna infinita, já que o livro termina justamente recomeçando sua própria escrita. Assim, ao construir o livro, o cultivo da terra de outrora se torna culto, pois a escrita é uma memória do processo, sempre reatualizado a cada vez que é reencenado.

Diferente do culto da terra, que exige uma “manipulação direta dos objetos ou do outro com fins práticos” o culto como “momento religioso”, que se realiza pela lembrança, “significa respeito pela alteridade das criaturas, pela sua transcendência” (BOSI, 1992, p. 19). Essa outra acepção da palavra é também válida para *São Bernardo*, já que a morte de Madalena, cujo corpo está enterrado no solo de São Bernardo, é o outro motivo da escrita.

Depois de sua morte, Paulo Honório não guardou luto, ao contrário, entregou-se ao trabalho pesado, dedicando-se “nervosamente a uma derrubada de madeira na mata” e consertando “o paredão do açude que

	<p>vazava”. Soma-se a isso o abandono da fazenda por parte dos moradores: primeiramente, a antipática dona Glória, seguida pelo “excelente Seu Ribeiro” (SB, cap. 32, p. 201) se vão por não conseguirem mais viver ali depois da tragédia de Madalena. Pouco tempo depois, as tensões políticas aumentam e Padilha foge carregando alguns dos cabras da fazenda para lutar pelo golpe de Getúlio. Por fim, como a fazenda começa a ser tida como “reduto de reacionários” (SB, cap. 34, p. 207), Gondim e Nogueira deixam de visitá-la. Assim, abandonado por todos, a solidão torna-se insuportável e a necessidade de ter com quem falar o faz falar sozinho, colocando palavras no papel. Somente aí é que, enfim, realiza o culto do luto, escrevendo, pois é nas “arcas da memória e da linguagem” que se encontram “aqueles mortos que não devem morrer” (BOSI, 1992, p. 15).</p>
<p><b>5.1.3 A descoberta do eu como outro</b></p>	
<p>A ruptura na vida e a escrita autobiográfica</p>	<p>Se levarmos em consideração que a morte de Madalena é o evento que abala a vida de Paulo Honório, em consequência, é a escrita que dá forma a esse abalo. O intuito de traçar o perfil moral da mulher é que faz Paulo Honório deparar-se com um processo inesperado de autoconhecimento. Ainda que não lhe pareça de todo inteligível, a rememoração pela escrita faz com que ele não caiba mais na própria caixinha de valores, não coincida consigo mesmo. Para Ricoeur (1980), é precisamente o distanciamento que toma de si ao narrar que modifica a percepção do sujeito a respeito de si mesmo. Assim, ele não é mais e não pode voltar a ser aquele homem delineado no terceiro capítulo desta tese, porque então percebeu o outro como outro de si e não um meio para alcançar um fim. Isso significa admitir não apenas a possibilidade de outros valores que não os seus, mas também a própria necessidade da interação com o outro. Paulo Honório, imitando Graciliano escrevendo, aprende a alteridade.</p>
<p>Polifonia</p>	<p>Por isso, há que se levar em conta que, no livro, há uma multiplicidade de vozes, que expressam “atos ideológicos” distintos, num encontro de mundos que se chocam (BAKHTIN, 2011, p. 200). Essas vozes se</p>

	<p>multiplicam à medida que o próprio Paulo Honório se alterna entre “o rolo compressor [que] arrasta o mundo atrás de si” (BUENO, 2001) e o outro eu, incerto, vacilante, que emerge na/da tarefa de escrever o livro. O discurso é múltiplo à medida que é composto de um livro dentro do livro, que é um romance e uma autobiografia, que é o discurso de um autor e de uma personagem simultaneamente. Dificilmente, um texto metanarrativo poderá ser composto por uma só voz. Sendo assim, não podemos dizer que o romance seja monológico, até porque o caráter monolítico do narrador não se sustenta até o final.</p>
A cisão de PH	<p>Para Luís Bueno (2001, p. 811), a visão monolítica que o coronel tinha de si mesmo sofre uma cisão, a qual se revela para nós desde o início do livro, quando Paulo Honório abre mão da autoria, demonstrando que algo de si já havia se desagregado: “É um eu que se anula, que não se impõe” e que desistira de “recolher para si os méritos daquilo que é feito pelos outros”. É também nesse caminho que vai o entendimento de Baptista (2005, p. 106):</p> <p style="text-align: center;">Aquele é o Paulo Honório que prolonga o proprietário, que projeta o livro à semelhança do domínio da terra, que manda, dispõe dos outros e se apropria do respectivo trabalho; o segundo é já um Paulo Honório levado a fazer o que não sabe fazer, e que por isso queria fazer de outro modo, mas que agora faz sem que tivesse decidido fazê-lo! [...] se o primeiro perde o domínio do trabalho e dos outros, o segundo perde o domínio de si próprio.</p> <p>Se, para Bueno (2001), a cisão ocorre quando o narrador abre mão da autoria, para Baptista (2005), ela é ainda anterior, pois é a própria decisão de escrever um livro que indica um rompimento com a visão de unidade que Paulo Honório tem de si mesmo. A leitura do autor português é consistente com seu argumento de que Paulo Honório tinha a impressão de que controlava tudo; com Madalena, perdera o controle e até a escrita é resultado de um impulso, não de um projeto. É certo que a cisão ou seu reflexo (a perda do controle) veio num contínuo que envolve “a ideia esquisita” – ela própria</p>

	<p>estranha à vida prática – e o abrir mão da autoria, que contradiz a monetarização de todos os benefícios sempre para si mesmo.</p> <p>Sem discordar dos autores, proponho mais uma camada de leitura. Como a necessidade de contar a história vem de uma motivação em certa medida inconsciente, é possível, como disseram, que uma transformação aí já se estivesse operando, mas o ver-se em perspectiva e diferente de si mesmo só se torna possível com o próprio exercício de escrever-se. Isto porque narrar é uma forma de compreender e compreender-se (RICOEUR, 1991); no caso presente, essa narrativa se dá pela linguagem escrita, que se torna seu caminho de descoberta.</p> <p>Embora mimetize sua imagem do passado e encene o seu próprio drama, o eu do presente, o que escreve, se insinua aqui e ali, tecendo comentários que reportam a reflexões que contradizem o seu próprio ponto de vista. Dois destaques são necessários nesse ponto: em primeiro lugar, o trajeto não linear, ziguezagueante da elaboração de um texto; depois, o obrigatório distanciamento de si mesmo quando da escrita autobiográfica.</p>
<p>Voltando ao presente da escrita: incompreensão e culpa</p>	<p>Retomemos, pelo cap. 19, o presente da escrita, quando encontramos Paulo Honório novamente escrevendo, construindo São Bernardo, o livro. Repete a mesma descrição de seus atos feita no cap. 02: à noite, com pouca ou nenhuma luz, café, cigarro, à mesa da sala de jantar. É a hora em que escreve, quando a noite enegrece as laranjeiras, mesmo cenário no qual ele costumava conversar com Madalena, quando estavam em paz.</p> <p>O efeito é, novamente, o da simultaneidade: ele escreve enquanto lê. Nesse momento, toda a história já se passou, mas na ordem da narrativa, o pior ainda está por vir – as desavenças, os ciúmes, a morte. Se escrevesse um romance, o narrador poderia alterar o curso da história; como escreve autobiografia, não pode mudar o passado: "o que vai acontecer será muito diferente do que esperávamos. Absurdo" (SB, cap. 19, p. 120). É agora melancólico o tom da sua narrativa. O livro torna-se, como disse anteriormente, um luto, um lamento por tudo o que se passou – mas que só vai narrar em seguida – e uma confissão:</p>

A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste. E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever (SB, cap. 19, p. 117).

É certo que a morte de Madalena foi provocada por ela mesma: cometeu suicídio; mas ele se sabe agora o culpado por esse ato tão radical. Entretanto, não conseguindo nomear o que sente, tudo lhe parece confuso, desordenado: "Emoções indefiníveis me agitam", talvez remorso ou arrependimento, pois ele desejaria voltar no tempo, não por saudade, diz, mas por um "desespero, raiva, um peso enorme no coração" (SB, cap. 19, p. 118). Há também o desejo de recuperar as palavras de Madalena que ele silenciou: elas "tinham alguma coisa que não consigo exprimir".

Assim, à medida que vai escrevendo, Paulo Honório vai se dando conta de como era diferente a percepção de Madalena sobre os outros, especialmente a capacidade que ela tinha de sentir empatia pelo sofrimento alheio: "Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo" (SB, cap. 36, p. 221). Ao longo de toda a narrativa, ele compara sua atitude à dela, mesmo fingindo não saber de sua existência quando narra aquele passado.

PH se imagina visto por Madalena: o sujeito cindido

Bueno (2001) analisa um desses pequenos sinais de Madalena na primeira metade do livro. É quando Paulo Honório toma a fazenda de Padilha e, no presente da escrita, afirma: "Não tive remorsos" (SB, cap. 04, p. 30). Para Bueno (2001), o comentário sentencioso, curto e grosso não parece vir daquele Paulo Honório que agia sem levar em conta a existência ou a sobrevivência do outro, mas, sim do que escreve e reflete.

Dizer não sentir remorsos é, queira-se ou não, admitir que o arrependimento é uma possibilidade e que, portanto, as razões do outro podem não ser de todo desprezíveis. Haveria então uma brecha nessa personalidade que se julga e se apresenta diante do leitor como monolítica (BUENO, 2001, p. 800).

Essa brecha, a meu ver, reflete a cisão do narrador, que é materializada no ato de escrita.

Já diante de Madalena, após agredir fisicamente Marciano e ser questionado por ela, Paulo Honório responde, aos berros: “\_ Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. *E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo?* Era o que faltava”. (SB, cap. 21, p. 129). Como já dito quando analisamos esse episódio no capítulo anterior, a agressão física contra o trabalhador era ainda tão comum quanto no recém-abolido regime escravocrata. Mas, na narrativa, a questão pode ser desmembrada em dois ângulos de visão: *o primeiro, o do Paulo Honório personagem* em defesa de sua autoridade: “não há qualquer preocupação do narrador em esconder essa brutalidade; ao contrário, pois ao descrever com certa minúcia alguns episódios que retratam essa sua conduta, ele a valoriza” (YOSHIDA; ABDALA, 2015, p. 146); e *o segundo, do Paulo Honório escritor*, que brevemente reflete sobre o próprio ato para tentar adivinhar como Madalena o via; ela estava indignada e ele não entendia a razão para tal reação: “*Naquele momento* não supus que um caso tão insignificante pudesse provocar desavenças entre pessoas razoáveis” (SB, cap. 21, p. 128, grifo meu).

A circunstância de tempo marca sua tardia compreensão; a exposição dessa compreensão funciona como uma forma de justificar-se: não entendia “naquele momento” e até se considerava uma pessoa “razoável”. Agora entende que Madalena não o via assim.

[...] Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.

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

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

A vela está quase a extinguir-se.

Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem. (SB, cap. 36, p. 221).

Escrita  
zigzagueant  
e

Ante os exemplos citados, considero que nem mesmo nos momentos da narrativa em que a imagem que faz de si mesmo é a do vencedor, o outro eu, o que escreve, desaparece.

Os pequenos sinais de seu desdobramento como personagem e como autor são também notados por Baptista (2005) em outros movimentos reversos da narrativa, desde os capítulos iniciais do livro. O autor destaca que, no início do capítulo 2, o narrador diz que “já começou a escrever o livro”, mas poucos parágrafos depois, termina dizendo que o livro ainda não começou, que esses dois capítulos não são ainda a história que quer contar e, portanto, não são ainda o livro que começou a escrever outro dia. Talvez possamos estabelecer um sequenciamento de informações sobre o estágio de elaboração do texto da seguinte forma:

Capítulo	Situação do livro	Excerto
01	O livro está concluído e publicado.	Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho (p. 07).
01	O livro não deu certo.	O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! (p. 09)
02	Já deu início, mas não é esse o capítulo inicial.	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 (p. 11).
02	O livro está sendo escrito.	Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar (p. 12).

02	Ainda não começou a escrever a história que deseja contar	O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei. [...] Dois capítulos perdidos. Talvez não fosse mau aproveitar os do Gondim, depois de expurgados (p. 13)
13	O livro foi revisado depois de datilografado, sofreu cortes e o comentário é pós-publicação.	Cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por Dona Glória. (p. 88).
13	O livro está sendo editado.	Vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena. (p. 89)
19	O livro está sendo concluído.	Há um grande silêncio. Estamos em julho.  A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste (117).
36	Surge a ideia de escrever o livro	Foi aí que me surgiu a idéia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história (p. 215).
36	O livro está sendo escrito há quatro meses e está sendo concluído.	Há cerca de quatro meses, porém, ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me (p. 216).

Diante do exposto, a linearidade da história, que alguns dizem interrompida apenas no capítulo 19, vai ruindo com essas idas e vindas na narrativa, que são seus andaimes porque encenam um certo modo de compor e marcam, às vezes sutilmente, às vezes com maior evidência, que o processo da escrita não é jamais linear e, por isso, é repetidas vezes retomado e

	<p>reformulado; enfim, o texto nunca é escrito na sequência em que é apresentado ao leitor.</p> <p>Para repetir a imagem de Bueno (2001), essa fragmentação textual reflete a cisão do monolito desde o início. Ela decompõe a estrutura aparentemente regular, contrária à objetividade percebida por Lafetá (2004, p. 81) no discurso do narrador, para quem “a objetividade do romance nasce da postura do narrador face ao mundo: ele nada problematiza, de nada duvida, em ponto algum vacila”. Ao contrário disso, na autobiografia de Paulo Honório, esse movimento zigzagueante evidencia as suas incertezas sobre como interpreta os fatos de sua vida, em comparação com o possível entendimento de Madalena sobre aqueles mesmos fatos.</p> <p>Assim, ao tornar-se personagem de si mesmo, Paulo Honório percebe que tudo o que construiu na vida e, agora, na escrita, não resultou em uma equivalência de si consigo mesmo. À medida que escreve e reescreve seu livro, elabora e reelabora seu autorretrato, passando a ver-se no olhar do outro. A imagem de si como homem poderoso dá lugar a “um homem arrasado”, insensível, monstruoso até e, pior, tão fragmentado que já não se reconhece nem em seu próprio reflexo: “Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam” (SB, cap. 36, p. 219).</p>
<p>Encontro consigo mesmo</p>	<p>A escrita autobiográfica, diz Lejeune (2014, p. 144), ao contrário de ser um “instrumento de expressão” anterior ao sujeito, é “antes o que determina a sua própria existência de ‘sujeito’”. O mesmo é o que diz Bakhtin (2011, p. 130): de “consciência atuante”, objetivada, o escritor passa à consciência reflexiva, quando se tornam “princípio organizador e enformador da vida interior, princípio de visão valorativa de si mesmo”. Mas isso só é possível, isto é, a autoimagem do sujeito só pode ser construída numa “imagem de conjunto”, nunca somente em relação a si mesmo, mas, sim, em relação ao outro. E, assim, Paulo Honório, buscando o perfil de Madalena, termina encontrando-se consigo mesmo, embora pareça-lhe um desencontro.</p>
<p><b>5.1.4. A circularidade anticitártica</b></p>	

<p>De volta ao início do livro</p>	<p>Somente quando vai chegando aos últimos capítulos é que reaparece a “ideia esquisita” de escrever o livro, ponto de partida da narrativa de Paulo Honório. Aí chegando, o leitor é remetido de volta ao início e, se se dispuser a reler os dois primeiros capítulos, verá esclarecerem-se as obscuridades lidas ali. Todos os personagens citados são agora conhecidos – Gondim, Nogueira, Padre Silvestre, até Marciano, a velha Margarida e, especialmente, Madalena. Sobretudo, agora conhecemos o narrador, que não havia se apresentado adequadamente e de quem só se podia deduzir que era um fazendeiro capitalista; agora o sabemos um coronel decadente e controlador, mas ao mesmo tempo controlado pelo impulso de escrever e pela necessidade de compreender sua própria subjetividade. Fecha-se, então, um ciclo, com o fim da história no princípio e o início no fim:</p> <p style="text-align: right;">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 idéia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história (SB, cap. 36, p. 215).</p>
<p>Circularidade e efeito de incompletude</p>	<p>Ao emendar as duas pontas da história, cria-se um efeito de circularidade, com a qual poderíamos construir uma imagem de completude de um livro 'redondo', que se fecha em si mesmo, não fosse a presença dos andaimes: “É preciso tirar os andaimes quando a casa está concluída”, diz Nietzsche (p. 249, 2017), porque sua presença sugere que a obra está em processo, o livro incompleto. Não acabou ainda.</p> <p>Essa imagem também supõe esse retorno ao início para o autor-personagem, nesse caso, como uma espécie de autocondenação. Sem chegar a um entendimento suficientemente capaz de libertá-lo da culpa, ele reinicia a história e repete tudo outra vez, remoendo, refletindo sobre esse passado que não muda e que o impossibilita de redimir-se, tal como Sísifo, condenado pelos deuses a levar uma pedra até topo do monte todos os dias. Ele "não tem consciência de onde pudera ter errado. E sem ela não se pode refazer. No máximo, o sempre sincero que é, contata com a zona restrita da sua</p>

	<p>afetividade e conclui como viu o mundo” (COSTA LIMA, 1969, p. 66). Tendo perdido as certezas do seu mundo natural e irrefletido, não pode mais se ver como um todo completo e, assim, Paulo Honório rememora, repete-se, reescreve, recomeça, não se liberta. Não há catarse.</p> <p>Em <i>São Bernardo</i>, a incompreensão de Paulo Honório fica marcada nessa estrutura no livro, como se os andaimes indicassem que ainda é necessário “traduzir em literatura” as “ideias confusas” que fervilham na cabeça do narrador, ou esclarecer a “vaga compreensão” dos seus sentimentos. É como se o livro carecesse de constante reelaboração [o que é feito inclusive a cada proposta interpretativa que a ele se acrescenta, como esta], procurando completar ou construir mais um sentido para a sua história.</p>
<p>Autobiografia é inconclusa</p>	<p>Além do efeito circular da metanarrativa, há ainda um outro elemento que marca a incompletude de Paulo Honório por força da natureza do discurso autobiográfico, qual seja: a impossibilidade do indivíduo de criar uma imagem inteiramente acabada de si mesmo. O eu autobiográfico, como ser que se relaciona com outros, não pode se eximir de levar em conta, na sua autodefinição, o que capta do modo como os outros o veem. Ora, se os outros podem ter uma visão concludente a nosso respeito, isso não acontece de nós para conosco. “Nossa consciência nunca dirá de si mesma a palavra concludente” (BAKHTIN, 2011, p. 14). Para Bakhtin, ainda que nos tornemos personagens dos nossos escritos e ainda que estejamos diante do espelho, ainda aí “a minha percepção de mim não é imediata, pois “o que vejo é o reflexo e não a mim mesmo” (p. 14). O espelho, para o filósofo da linguagem, constitui uma falsa objetivação, pois ainda se trata de uma “imagem externa [que] não nos envolve ao todo; estamos diante, não dentro do espelho” (p. 30).</p> <p>Assim, da imagem vista no espelho não se pode dizer que corresponda à imagem plena de um homem (BAKHTIN, 2011). Podemos então novamente lembrar o quadro de Rockwell, no qual esse entendimento fica plasmado justamente pela incompletude da imagem que seria o autorretrato propriamente dito, embora no espelho ele apareça inteiro. A impressão de incompletude do quadro é emulada em <i>São Bernardo</i> porque, como imitação</p>

autobiográfica de Paulo Honório, ele também não pode se concluir, mantendo-se preso ao ato da escrita: “Tentei de balde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto” (SB, cap. 36, p. 216). Ao invés de a escrita proporcionar uma catarse, o que acontece é uma anticatarse, afinal, Paulo Honório continua não entendendo totalmente o que aconteceu.

*Imitando essa tensão autobiográfica e pensando-se a si mesmo*, perspectiva inédita sobre a própria vida, Paulo Honório “ultrapassa cada determinação como inadequada a si mesma” (BAKHTIN, 2011, p.) e o que vê de si não é jamais conclusivo, é sempre uma parte da história, algo sempre inacabado. Por outro lado, para narrar os fatos passados na sua vida, precisa ver-se à distância, como se fosse outro e, assim, dá-se conta da “limitação de si pela existência do outro”, de como conflita o seu com o mundo “exterior a si mesmo”. Por definição, olhando-se de dentro, o autobiógrafo não pode concluir-se porque não pode coincidir consigo mesmo.

## 5.2. Alteridade: a ética na estética de Graciliano

O cuidado  
com o outro  
= polifonia

Como tenho reiterado, com base na teoria de Bakhtin (2011), Graciliano, na condição de autor-criador, apresenta uma personagem com “acabamento”, já que possui isso que o filósofo denomina “excedente de visão”. Sendo uma espécie de demiurgo, ele pode submeter a personagem a todo tipo de situação, e ela sempre responde “de modo previamente determinado diante de qualquer fato” (BAKHTIN, 2011, p. 07). Todas as respostas de Paulo Honório às circunstâncias a que é submetido, por exemplo, se prestam a confirmar aquele seu já conhecido caráter.

Entretanto, para que o autor consiga “ver a personagem” de modo integral, é preciso que ele se desvista de suas “reações causais” e daquilo que lhe é familiar; só dessa forma poderá ver “a feição verdadeira e integral” do

outro. Assim, “o autor reflete a posição volitivo-emocional da personagem e não sua própria posição em face da personagem” (BAKHTIN, 2011, p. 05), o que só é possível pelo exercício de alteridade; para isso, é preciso reconhecer e experimentar o ponto de vista do outro. Em outros termos, o autor-criador deve ter sempre em vista um princípio ético: o de tratar a personagem não como ‘objeto’, mas como outro de si. Por isso, é possível percebermos Paulo Honório sob o ponto de vista dele mesmo e, simultaneamente, do autor-criador.

Nisso se fundamenta a literatura do romancista Graciliano Ramos. Autores como Bueno (2001) e Brunacci (2008) destacam o quão problemático é realizar essa experimentação para o autor de *São Bernardo*: representar o outro, que ele considera um total desconhecido, e tentar dele “se apoderar para poder reconhecê-lo como humano” (BRUNACCI, 2008, p. 94). Sua literatura, nesse sentido, é sempre e inevitavelmente o estabelecimento de uma relação com uma outra subjetividade, de uma busca de entendimento do que é o outro, e ainda uma constante dúvida sobre até onde se pode alcançá-lo, afinal, “no pensamento de outra pessoa ninguém vai” (SB, cap. 27, p. 167).

Por isso, em *São Bernardo*, embora o narrador seja um tipo autoritário e opressor narrando em primeira pessoa, podemos ouvir múltiplas vozes, as quais, afinal, o levam a perder o centro e a noção de ideias absolutas. Pelo princípio ético, a “posição privilegiada de autor” (BAKHTIN, 2011) se perde, no sentido de que ele já não pode “formular juízos absolutos”. Ao contrário, no mesmo plano, cria “várias consciências”.

Não se trata, nesse caso, de ter o outro como tema; trata-se de que o romance é, por definição, “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente” (BAKHTIN, 2011, p. 74), um “plurilinguismo” orquestrado pelo escritor que tem, também, a sua própria linguagem. Graciliano extrema essa relação ao se tornar ele mesmo um outro para Paulo Honório, o escritor (na figura de Madalena), que se faz ouvir pelo narrador-autor. Como argumentei antes, a realidade e a ficção unem-se nesse mesmo fundamento, pois, com a metanarrativa, Graciliano faz com que Paulo Honório seja obrigado a ouvir a voz do outro, cuja existência ele antes apenas ignorava.

	<p>Assim, o princípio ético fica valendo para ambos os autores de <i>São Bernardo</i>, o real e o fictício.</p> <p>Seguindo com Bakhtin (2011, p. 75), a literatura, e mais especificamente o romance, é sempre e invariavelmente o estabelecimento de relações intersubjetivas, as quais abarcam inevitavelmente a “diversidade social de linguagens e a diversidade de vozes individuais que ela encerra”. Bakhtin (2011, p. 130) acrescenta ainda a tudo isso a necessidade ontológica do homem de só poder definir-se a si mesmo na relação com o outro. O homem é, por definição, um ser incompleto: “o poder da consciência do outro leva à consciência de si no outro”.</p> <p>Também o romance é, para Graciliano, por definição, abordagem do outro. Trata-se de uma tensa e dupla perspectiva – de uma personagem que constitui um todo na narrativa e que é ao mesmo tempo inconclusa para si mesma. É essa a imagem estética do romance de Graciliano, a qual abarca também sua relação ética com o problema da abordagem do outro. A bela síntese entre os dois pensadores – Bakhtin e Graciliano – é de Olga Arán (2014, p. 12): “É uma consciência criando outra consciência a quem deve dar, no entanto, toda a inconclusividade do homem real, mas todo o acabamento do objeto estético”.</p> <p>E no ato estético que está implicada a ética do escritor, pois ele não consiste simplesmente nessa compenetração, mas no movimento de retorno a nós mesmos, “ao nosso lugar de fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração” (BAKHTIN, 2011, p. 24). Quando o autor dá esse acabamento, o sofrimento deixa de ter “função comunicativa” e passa a ser um gesto plástico, “uma expressão que encarna e dá acabamento ao sofrimento expresso”.</p>
<p>Andaimes de uma literatura em construção</p>	<p>A metáfora do texto como edifício não é estranha aos estudos literários. Com certa frequência, encontramos expressões a ela relacionadas como <i>arquitetura</i>, <i>edificação</i> ou <i>construção</i> textual. Baptista (2003, p. 14) a coloca nos seguintes termos: “a metáfora do edifício é também uma metáfora do livro, ou uma das metáforas da completude do livro como construção</p>

	<p>sujeita a uma técnica, governada por um projeto e orientada por uma utilidade”.</p> <p>Visto desse modo, o texto como edifício reporta ao <i>já construído</i>, pois suscita uma imagem do todo da obra, do livro pronto e acabado, do projeto concretizado no romance dado à publicação. Mas os andaimes expostos, embora dentro do mesmo horizonte simbólico, suscitam, antes, uma ideia de inconclusão, obra em processo ou em restauração.</p> <p>A exposição dos andaimes mimetiza o percurso da escrita, fazendo parecer que o projeto de elaboração coincide com ou se torna a própria obra. Mais que separar o tempo da narrativa do tempo da história, ele parece querer fazer coincidir o tempo da escrita com o tempo da leitura, “<i>como se fosse possível tal simultaneidade</i>” (LIBRANDI, 2015, p. 140) e, no presente, no agora da leitura, “o percebido seja já o pensado e o que se está dizendo e sendo lido” (p. 140, grifo meu). Também é <i>como se</i> o texto declarasse a consciência de sua incompletude e o narrador-autor sentisse a necessidade de fazer saber que o leitor tem a tarefa de completá-lo.</p>
É preciso re-ler	<p>Em <i>Tutameia</i>, Guimarães Rosa (2009) cita Schopenhauer na epígrafe do livro, parecendo indicar ou alertar sobre o hermetismo que o leitor encontrará nesse livro difícil de ler: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada na certeza de que, na segunda, muita coisa ou tudo, se entenderá sob uma luz inteiramente nova” (ROSA, 2009, p. 07)<sup>71</sup>. Chegando ao último conto, o leitor ainda não fechará o livro. Schopenhauer reaparece em nova epígrafe, antecedendo um novo sumário – de releitura – que muda a ordem dos contos e destaca 04 deles como prefácios. O índice de releitura confirma o que Schopenhauer reafirma na epígrafe: é preciso ler de novo, especialmente quando o livro apresenta uma estrutura “não emendada”. Os dois índices são o modo sutil de Rosa requerer para seu livro uma nova leitura e, também, que os contos sejam lidos na ordem apresentada.</p>

<sup>71</sup> À professora Marília Librandi Rocha, agradeço por mais esse ensinamento.

Em Graciliano, são os andaimes que indicam essa necessidade da releitura por dentro mesmo da história narrada, com o fim apontando para o início. Em *Angústia*, Luis da Silva se esforça para encenar o seu próprio delírio, no qual entrou após o assassinato, e o livro termina como se não tivesse fim. Reabrindo-o, no entanto, vemos que o “fim” encontra-se no início do livro.

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios (ANG., p. 07).

Na primeira leitura de *Angústia*, é possível que a incompreensão do leitor levante questões como: quem diz que se levantou? De que padecimento vem se restabelecendo? De que visões fala? E adiante: as mãos *agora* magras tremem e “as escoriações das palmas cicatrizaram” (ANG., p. 08). Qual a origem de tudo isso que agora se encontra numa nova fase?

A releitura sanará todas essas dúvidas, o que não quer dizer que ela se preste apenas a melhorar a compreensão da trama; ela também recoloca a narrativa em outros termos. Se, na primeira leitura, acompanhamos o processo que transformou o pobre diabo em assassino, na segunda, estamos diante de uma história narrada por um assassino confesso.

Barthes (2007) ajuda a ver melhor essa imagem de circularidade (p. 33); com ele, podemos dizer que Graciliano utiliza a estrutura da língua para, com ela, explicar a estrutura do mundo. Ocorre que, ao fazê-lo, o escritor “finge explicá-lo” quando, na verdade, lança novas interrogações e, ao invés de acomodar o olhar, revela ao leitor “um mundo estranho”, que requer novas respostas. A linguagem literária, portanto, “finge [explicar o mundo] somente para aumentar sua ambigüidade” (BARTHES, 2007, p. 33).

É por isso que a necessidade de retorno faz da ideia de completude da circularidade uma ilusão; ela pode ser melhor vista como uma espiral, na qual cada volta, sendo similar, não é, entretanto, igual à anterior, mas uma nova volta, novo movimento, novo entendimento; é isso, afinal, que faz com

que se diga que uma obra de arte nunca está esgotada. Mas isso já não diz respeito às notas de Luis da Silva, nem à autobiografia de Paulo Honório. Trata-se, isto sim, da filosofia da composição de Graciliano Ramos.

Reunindo todos os aspectos discutidos neste trabalho, é possível percebê-los enquanto elementos que são caros à construção da literatura que Graciliano defendia como o que deveria ser a literatura brasileira que ele, naquele momento, ajudava a construir.

Conquanto o texto concluído, o efeito de inacabamento remete à visão do autor sobre a função do texto literário de uma cultura que necessita conhecer seu povo, conhecer-se, voltar o olhar para seu interior, nesse caso, literalmente, para o interior do país. É essa literatura em construção que suscita a imagem dos andaimes em *São Bernardo*.

## Considerações finais

Ao longo dos estudos para esta pesquisa, o modo como os personagens de Graciliano se relacionam uns com os outros dentro de cada romance e com os dos outros romances foi se tornando cada vez mais intenso e revelador da sua filosofia da composição. São personagens que compõem o mesmo universo, mas para cada um, esse universo se faz outro – seus olhares, seus movimentos, seu pensamentos os particularizam, tornando-os díspares, dessemelhantes.

Uma pequena cidade, uma intelectualidade composta por dois ou três homens letrados, versados em literatura, jornalismo e direito; padre, polícia, juiz, delegado representam a institucionalidade moderna. O céu e o sol do estado alagoano, a fazenda, a pequena cidade e a capital, a modernização e o patriarcado, a produção e a decadência, a abundância e a pobreza, o opressor e o oprimido, o eu e o outro. Um pouco mais para o norte, um pouco mais para o sul, todos habitam mais ou menos a mesma latitude. Fabiano poderia ser trabalhador na fazenda de Paulo Honório; Gondim poderia ser amigo de João Valério; Luís da Silva poderia ser funcionário de Costa Brito; mas cada olhar reescreve esse universo, e o amálgama construído novamente se fragmenta e se particulariza no olhar do guarda-livros, do fazendeiro, do trabalhador pobre da roça, do trabalhador pobre da capital.

Contudo, não é a relação do homem com a terra que modifica esse universo; é a relação do homem com o homem: João Valério com os selvagens, os povos originários e os que, como ele, foram cobertos por uma fina camada de "verniz de civilização"; Luís da Silva, com o pai e o avô no passado, com o burguês, a mulher e os pobres – dos quais ora se aproxima, ora se distancia – no presente. Fabiano com os que, diferente dele, são homens, não bichos, cabras alugados, plantados em terra alheia. E Paulo Honório, que vê sua vida invadida e desorganizada por uma mulher que desestabiliza seus domínios social e íntimo, o seu mundo e as suas certezas, tudo o que antes lhe parecia tão natural.

Graciliano não se contenta em representar tais situações como “observação da realidade”, como tantas vezes disse ser sua função. A presença e o impacto do outro é precisamente o objeto do pensamento de cada um dos seus protagonistas. A estória é a história desse pensamento, dessa tentativa de perscrutar a alma do outro. E sendo reflexão, ela não se dá num momento epifânico, mas numa construção lenta e zigzagueante sobre como, por que e quando o outro. E quem pode saber o que se passa dentro do outro?, se questiona frequentemente.

Contudo, não basta ao escritor que o outro exista e atue na vida da personagem: ela precisa dar-se conta disso. O encontro e, por conseguinte, o conflito com o outro, reverte o olhar do protagonista para dentro de si mesmo – para o como, por que e quando *eu mesmo*, mas não um eu por mim mesmo, e sim como vejo o outro, como esse outro me vê ou, mais precisamente, como me vejo sendo visto por ele. A pergunta fundamental do pensamento autobiográfico – quem sou? – não encontra resposta sem considerar esse complexo jogo.

O exercício de alteridade extrapola as páginas do romance. Ele começa no ato criador do próprio escritor. Sentado à mesa, com a pena na mão, fumando e bebendo café, é Graciliano quem se pergunta por e se coloca no lugar de Paulo Honório; o autor “se toma como um outro, ao mesmo tempo que mantém a consciência de sua diferença” (COSTA LIMA, 1983, p. 194).

Paulo Honório, por seu turno, sentado à mesa, pergunta-se por Madalena; colocando-se no lugar do escritor, imitando-o na escrita, oferece uma leitura invertida do papel do intelectual na sociedade. Daí a escrita e daí a sobreposição dos nomes, como se personagem e autor fossem o mesmo, escrevendo o mesmo texto, cujos sentidos entretanto se tornam diferentes conforme se lê por este ou aquele ponto de vista, do autor ou do personagem-autor.

Como não poderia deixar de ser, esse exercício chega ao leitor e, neste instante, a esta leitora, que [sentada à mesa com a caneta na mão] se pergunta sobre a literatura de Graciliano que, perguntando-se sobre Paulo Honório, o vê se perguntando sobre Madalena. A imagem buscada torna-se, então, reflexo: Paulo Honório, em busca de Madalena, dá-se diante de si mesmo, revertendo todo o encadeamento que chega novamente ao leitor/ à leitora. Assim, a leitura de *São Bernardo* constrói camadas de alteridade.

A mesma coisa acontece com os demais personagens-autores. Assim como Paulo Honório, João Valério e Luís da Silva estão às voltas com a tarefa de escrever. Diante do papel, da pena, da mesa, expõem os momentos de dúvida e angústia desencadeadas pelo próprio ato de escrita sobre o qual simultaneamente refletem e escrevem.

Em *Caetés*, João Valério tenta escrever um romance épico, diverso da vida “pacata” e “arrastada” que leva em Palmeira dos Índios. Mas, quando abrimos o romance, suas tentativas já completam cinco anos e não ultrapassam o segundo capítulo. O impedem de continuar o pouco conhecimento histórico e a muita preguiça em pesquisar. A escrita se arrasta, como a sua própria vida; a pena sempre “irresoluta” ou “suspensa”, a folha “cheia de emendas” e a vontade de uma narrativa “enérgica” (ou de uma vida enérgica, talvez) degradingolam numa história “embaciada e amorfa”, mas sobretudo inverossímil.

A falta de verossimilhança da história dos “selvagens”, a impossibilidade de tornar os “índios” heróis, somadas à falta de energia do narrador, apesar da sua alegada “vocaçãõ literária”, resultam no abandono da escrita. Por isso, a história da escrita de João Valério, do ponto de vista metanarrativo, é de um romance frustrado, a história de um romance que não houve, e o que lemos não são seus dois capítulos (esquecidos no fundo de uma gaveta), mas, sim, sua narrativa de frustração em torno daquilo que em um momento deseja e no outro, abandona. O título do romance – *Caetés* – alude a epopeias e romances heroicos, expondo a ironia: impossível, entre nós, um canto épico (GIMENEZ, 2013).

Do mesmo modo que João Valério, Paulo Honório havia tentado a composição de um romance, o que não deu certo e, coincidentemente (ou não) também narra essa história de frustração em dois “capítulos perdidos”, os que abrem o livro. Logo depois, decide escrever sua autobiografia e, como vimos, sua composição corresponde, sem sobras, ao livro de Graciliano, desde a capa. Desse modo, lemos simultaneamente a autobiografia de um e o romance do outro. Foi esse o jogo – pacto biográfico contido no pacto ficcional – que joguei nesta tese.

Em *Angústia*, Luís da Silva escreve por profissão, pois além de funcionário público, é jornalista e, como Azevedo Gondim do *São Bernardo*, “escreve o que lhe mandam”, embora isso lhe cause repugnância. O texto propriamente dito, que temos em mãos, é o que ele escreve depois de ter assassinado Julião Tavares, seu rival, e mergulhado num delírio que não sabe quanto tempo durou; tal texto é denominado apenas como “notas”, uma única vez, quando admite que é ele quem, à mesa, escreve o que lemos: “Talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de lixo me passassem despercebidos, e se os menciono, é que, *escrevendo estas notas*, revejo-os daqui” (ANG, p. 47, grifo meu).

Ao contrário de João Valério, com seu meio soneto e seus dois capítulos escritos em cinco anos, e de Paulo Honório, que jamais havia escrito qualquer coisa antes de *São Bernardo*, Luís era capaz de, "com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto" (ANG, p. 54). Mas começa a ter dificuldades depois do crime e do medo advindo das suas consequências. Na escrita das notas, as memórias da infância e juventude reaparecem sem terem sido evocadas e, conectadas ao presente turbulento, desenham um quadro que não poderia ser menos que angustiante, para lembrar o título do livro.

João Valério considerava que contar a história de sua relação com as pessoas com as quais convivia teria sido mais interessante que um romance épico. É o que faz Paulo Honório,

que narra a história de sua vida e também Luís da Silva. Luís, entretanto, contrário ao coronel que fala com um interlocutor virtual, parece quase sempre falar só, num “monólogo interior” meio assistemático, construindo um amálgama de sentimentos e sensações dificilmente separáveis uns dos outros – ora parece lembrar casos passados há muito tempo, ora parece estar no presente da narrativa ou narrando atos muitíssimo recentes. Lembra, sem sombra de dúvidas, *o homem subterrâneo*, de Dostoiévski, assim como Candido (1992) o vê, como quem escreve sem projetar um interlocutor, despreocupado de ordenar o que lhe vem à mente.

Nesse rápido olhar sobre os três personagens-autores de Graciliano, vemos que os três escrevem em formatos diferentes (romance histórico, autobiografia, notas) e dão a seus escritos sentidos/destinos diferentes – uma gaveta, um rascunho (portanto pessoal) para um romance, a publicação. Apesar de suas evidentes diferenças, aos três lhes tocam problemas cruciais da ordem da escrita. Não apenas escrevem; expõem um conflito [que também se atualiza em mim no momento em que escrevo esta tese]: como escrever o que quero dizer? Tais problemas fazem pesar o objeto da escrita e o instrumento com o qual escrevem – a pena – que aqui adquire também o sentido de fardo para o sujeito que escreve movido por uma necessidade premente, íntima e que lhe parece imposta, tanto não sabe de onde vem.

Os três espelham o pensamento literário de Graciliano, pelo direito ou pelo avesso, abordando escolha do tema e da linguagem, da experiência e da memória. Para Graciliano, esse conjunto de estratégias é imprescindível para escrever e todos os elementos devem estar organicamente imbricados uns nos outros. Mas sobretudo o ponto mais crucial da escrita é ser capaz de compreender o outro: o que se passa na alma dos indígenas, da mulher, dos homens pobres, de si mesmo?

Assim, a presença do personagem-autor no romance de Graciliano aponta para a necessidade de pensar sobre os aspectos da construção literária aí evidenciados, não somente como estrutura, mas como tema que ele coloca em pauta. Tais questões vão desde a relação realidade-ficção até as potencialidades e/ou limitações da linguagem escrita enquanto modo de conhecimento do mundo ao redor e do mundo interno do sujeito que escreve/lê. Mas não só. Mesmo os aspectos formais da narrativa – linguagem, personagem, narrador, tempo, espaço, organização do enredo – são evidenciados como elementos pensados da/na composição, o que configura uma espécie de teoria literária dentro da própria literatura. Andaimos expostos, essa escrita se configura como uma literatura que pensa a literatura ou, mais uma vez, como uma filosofia da composição do próprio autor.

Ao definir a subjetividade como o elemento fundamental, criando narrativas em primeira pessoa ou pondo seus narradores a perquirir pela subjetividade alheia, Graciliano vai além do realismo. A imaginação criativa do autor se dedica a desenhar a personagem “por dentro” e o leitor procura entender a visão do autor sobre aquela personagem, aquele outro, correndo um grande risco, afinal, nada garante que a comunicação se concretize.

E apesar do risco, esse é o ponto fundamental: colocar-se no lugar do outro, a fim de tentar entendê-lo, conhecê-lo, sentir suas dores, suas alegrias, se elas houverem. Mas como saber como alguém é por dentro? (GAR., p. 135). Talvez essa tenha sido uma forte razão para que o autor optasse sempre por definir seus narradores em primeira pessoa. Mantendo todos os seus critérios de coesão narrativa junto com o forte vínculo com a realidade, tem-se a impressão de que se estaria tratando de uma pessoa real. O ponto de vista da narrativa em primeira pessoa não só torna “fixo” o ângulo pelo qual a história é narrada. Essa fixidez pode também ser lida como uma ponte para muitas formas de pensar a “realidade”, aí relativizada por cada ponto de vista de cada personagem. Assim a opção da narrativa em primeira pessoa em Graciliano, na qual o ponto de vista do narrador é o de quem viveu a história é uma forma de ficcionalização por excelência. Trata-se do autor que imagina o que diria, como agiria um sujeito com o perfil tal ou qual; exercício radical de alteridade, um “teatro mental”<sup>72</sup>, um como se fosse outro.

Acessar a subjetividade humana, esse indizível, só é possível pela alteridade, e esta é a função da literatura para Graciliano. Sendo assim, ele, ao invés de falar de Paulo Honório, procura ‘ser’ Paulo Honório, um tipo que lhe é completamente oposto: “o mundo exterior não nos surge diretamente, e, observando-o, o que em última análise fazemos é examinar-nos”. Graciliano Ramos (Garr, p. 279)<sup>73</sup>. A literatura brasileira, para ele, deveria se construir, a partir da década de 1930, com essas bases, sem as quais não seria possível conhecer e delimitar a identidade nacional.

Uma das suas soluções mais radicais a esse respeito acontece em *Memórias do cárcere*. Nele, o autor reitera o seu principal compromisso literário: a relação com o outro. Por isso, Graciliano realiza uma curiosa autobiografia em que ele próprio *não* figura como personagem principal, conforme nota Nelson Werneck Sodré (1985). Considerado o volume de cerca de 700 páginas na edição que tenho aberta neste momento, é bem pouca a quantidade de vezes em que o narrador protagoniza cenas. Não lhe basta dar a público uma personagem apenas do seu ponto de vista como intelectual de esquerda; importa conhecer seu mundo, sentir

<sup>72</sup>A expressão é de Paul Valery, citada por Luiz Costa Lima em *O controle do imaginário* (1989).

<sup>73</sup> Discurso à célula Teodoro Dreiser, 1946.

sua alegria e sua dor, ainda que seja ele o inimigo. O propósito do livro resume, enfim, o propósito da sua obra:

*Fiz o possível por entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir as suas dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar nos seus defeitos a sombra dos meus defeitos (p. 37).*

A título de conclusão, poderíamos simplesmente aqui dizer que Graciliano faz romance social mas não abandona nunca a interioridade do personagem; prima pelo rigor da forma, mas sem abrir mão da conexão do texto com a vida real, o que já não é uma operação simples. Mas a pergunta pela equivalência entre a realidade e a ficção é fundamental para os escritores de literatura. Eles, incansavelmente, recolocam a questão e ensaiam para ela sempre uma nova resposta ou, ao menos, uma nova maneira de respondê-la.

Por esse ângulo, a pergunta a respeito do gênero no qual Paulo Honório escreve, por exemplo, poderia ser respondida de outro modo: *sua autobiografia é e não é ficção*, assim como são os livros de memórias do próprio Graciliano. Desse modo, os andaimes da construção de *São Bernardo* negam e reafirmam a escrita literária, numa tensão que é, afinal, o drama do seu narrador, o qual nega e reconhece o papel do homem letrado, nega e reconhece o poder do discurso intelectualizado, nega e reconhece a capacidade de compreensão do seu leitor etc. Com isso, Graciliano realiza uma espécie de realismo reverso. Ao invés de a ficção imitar a realidade, ela, afirmando-se como ficção, reflete sobre 'as verdades' do mundo real, ou seja, na sua metaficção, não é o mundo real que avalia se a ficção tem validade como representação, é o mundo ficcional que reflete sobre a validade dos discursos 'de verdade'.

## REFERÊNCIAS

### OBRAS DE GRACILIANO RAMOS

RAMOS, Graciliano. *Caetés* (1933). 93 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RAMOS, Graciliano. *Cangaços*. SALLA, Thiago Mio; LEBNSZTAYN, Ieda (Orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro, Record, 2011, p. 285.

RAMOS, Graciliano. *Conversas*. LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Tiago Mio (Orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Garranchos – textos inéditos de Graciliano Ramos*. Thiago Mio Salla (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2012a.

RAMOS, Graciliano. *Infância* (1945). Rio de Janeiro: Record/ Atalaia, 1996.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 3 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record/ Martins, 1975.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere* (1952). 20 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. Record, 1985.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo* (1936). 93 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012b.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas* (1938). 118 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012c.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, MÁRIO. A raposa e os tostões, 1941. Disponível em: <[http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Sem-14\\_A-Raposa\\_M%C3%A1rio-de-Andrade-ilovepdf-compressed.pdf](http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Sem-14_A-Raposa_M%C3%A1rio-de-Andrade-ilovepdf-compressed.pdf)>. Acesso em 25 de agosto de 2018.

ARÁN, Olga Pampa. A questão do autor em Bakhtin. *Bakhtiniana*, São Paulo, Número Especial: 4-25, Jan./Jul. 2014.

ARNT, Gustavo. *Sistema jagunço*. A dialética entre homens provisórios e sujeitos da terra definitivos no romance regional brasileiro. Tese (231fl). Programa de Pós-Graduação em Literatura da Unb. Brasília, 2013.

ASSIS, Machado. Dom Casmurro (1899). *Obras completas*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *O discurso no romance*. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. [1929-1963].

\_\_\_\_\_. Na torre da igreja uma coruja piou: autor ficcional e ficção do livro em São Bernardo. *Revista Colóquio/Letras*. Jul. 1993, p. 159-182. Disponível em <<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.6592&org=I&orgp=129>>. Acesso em 17/10/2019.

\_\_\_\_\_. *O livro agreste*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

BARROS, Luzia. De fantasia e vingança – um muito humano Fabiano. *Revista Crioula*, São Paulo, USP, 16, dez 2015, 01-16.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998, p.65-70.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Debates; 24.

\_\_\_\_\_. O efeito de real. In: GENETTE, Gerard et all. *Literatura e semiologia*. Pesquisas semiológicas. Petrópolis: ed Vozes Ltda, 1972.

BASTIDE, Roger. O mundo trágico de Graciliano Ramos. *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.2, 2002, p. 138-142.

BASTOS, Hermengildo. Formação e representação. *Cerrados: revista do programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 21, 2006, p. 91-112.

\_\_\_\_\_. Um antagonismo fecundo: Guimarães Rosa e Graciliano Ramos. *Revista da Anpoll*, n. 2, v. 24, 2008, p. 293-310. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/289938173\\_Um\\_antagonismo\\_fecundo\\_Guimaraes\\_Rosa\\_e\\_Graciliano\\_Ramos](https://www.researchgate.net/publication/289938173_Um_antagonismo_fecundo_Guimaraes_Rosa_e_Graciliano_Ramos)>. Acesso em out. 2022.

BORGES, Jorge Luís. Ficciones. *Obras completas I*. Buenos Aires: EMECE Editores, 2007.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. Uma caixa de surpresas: nota sobre a volta do romance de 30. *Teresa - revista de Literatura Brasileira* [16]; São Paulo, 2015. p.15-20

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2007. Coleção Estudos 20.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: BOURDIEU, P. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRAIT, Beth. Entre o semiótico e o ideológico. *Bakhtiniana*, São Paulo, 10 (3): 5-26, Set./Dez. 2015.

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

BUENO, Luís. *Uma história do romance brasileiro de 30*. Campinas, SP: [s.n.], 2001. Tese (doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2001.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a Tradição Literária Brasileira*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 1999.

CAMPOLINA, Felipe de Paula. *Andaimos: a evolução do sistema e novas aplicações na construção metálica* (2017). Dissertação (Mestrado Profissional em Construção Metálica) - Universidade Federal de Ouro Preto. Escola de Minas. Departamento de Engenharia Civil, 2017.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. In: CANDIDO, Antonio *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987a.

\_\_\_\_\_. *Ficção e Confissão - Ensaio sobre Graciliano Ramos*. 3ed (revista pelo autor). Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro Sobre azul, 2004, p. 99-124.

CANDIDO, Antonio. Literatura, espelho da América? *Remate de Males*. Campinas-SP, 1999, 1º sem, p. 105-113.

CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1987b.

CARDOSO, Rodrigo Otávio Águeda Bandeira. *Políticas do primitivismo na América Latina: raça, nação e utopia em Amauta e na Revista de Antropofagia*. 338fl. Tese. Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária da Unicamp. Campinas, SP, 2021.

CARPEAUX, Otto Maria. “Autenticidade do romance brasileiro”. In: *Ensaio reunidos (1942-1978)*, vol. 1. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 884.

\_\_\_\_\_. Autenticidade do romance brasileiro. In: *Ensaio reunidos (1942-1978)*, v. 1. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 884.

CASTRO, Gilberto de Castro. O discurso da memória: um ensaio bakhtiniano a partir de *Infância e São Bernardo* de Graciliano Ramos. *Bakhtiniana*, São Paulo, 6 (1): 79-94, Ago./Dez. 2011

CHALUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986. Série princípios.

CHARTIER, Roger. Debate. *Topoi*, Rio de Janeiro, 2000, n. 1, p. 197-216. (Debatedores: A. Daher e J. A. Hansen).

COMPAGNON Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum/ Antoine Compagnon*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luis et all. *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Coleção literatura e teoria literária.

\_\_\_\_\_. *O controle do imaginário - Razão e imaginação nos tempos modernos*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1989.

\_\_\_\_\_. A reificação de Paulo Honório. in: COSTA LIMA, Luiz. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

\_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

DOSSE, François. *O desafio biográfico*. São Paulo: Edusp, 2009.

DOSTOIÉVSKY, Fiodor. *Notas do subsolo*. Trad. Maria Aparecida B. P. Soares. Porto Alegre-RS: L&M Pocket, 2008 (recurso eletrônico, formato epub).

FARACO, Carlos Alberto. *Bakhtiniana*, São Paulo, 12 (2): 45-56, Maio/Ago. 2017

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II*. Curso no Collège de France. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2001. Obras de Michel Foucault.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. v. 1.

FRANCHETTI, Paulo. Poesia contemporânea e crítica de poesia. *Revista Contexto*, v. 1, Vitória, 2013, p. 94-112.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Estudos.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Perspectivas heterotópicas na arte: a reinvenção espacial em “A continuidade dos parques” de Cortázar. *Múltiplas perspectivas em Lingüística*. MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Carlos (Org.) - Uberlândia: EDUFU, 2008. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/ileel/dados\\_catalogaficos.html](http://www.filologia.org.br/ileel/dados_catalogaficos.html)>. Acesso em 23 mai 2018.

GARBUGLIO, José Carlos. Cultura e mediação em Graciliano Ramos. *Itinerários*, Araraquara, 7, 1994, p. 47-51.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Um capítulo inédito de Graciliano Ramos – a liberdade incompleta de J. Carmo Gomes. São Paulo, *Estudos avançados* n. 27 (79), 2013.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Caetés: nossa gente é sem herói. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Record: Rio de Janeiro/ São Paulo, 2013.

GOMES, Antônio Egno do Carmo. “*Há um autor neste romance?*” – A voz, a ação e os apelos do autor metaficcional. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2014.

GOTLIB, Nádia Batella. Prefácio. In: MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

HESS, BRUNACCI, FARIA. Estética da nacionalidade em Graciliano Ramos. Disponível em <<http://www.unicamp.br/cemarx/ANAIS%20IV%20COLOQUIO/comunica%E7%F5es/GT5/gt5m2c4.pdf>> Acesso em nov/ 2018.

HIRSMAN, Leon. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1972.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". In: COSTA LIMA (org.) Teoria da literatura em suas fontes. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983. v.2.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: Estética e ideologia: o Modernismo em 30. Antonio Arnoni Prado (Org.) São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Antonio Arnoni Prado (Org.). São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.

\_\_\_\_\_. In: PRADO, A. (Org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas cidades; Ed.34, 2004.

LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Tiago Mio. Notas. In: RAMOS, Graciliano. *Cangaços*. SALLA, Thiago Mio; LEBNSZTAYN, Ieda (Orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2014.

\_\_\_\_\_. *Conversas*. LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Tiago Mio (Orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2014.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991. p. 47-61.

\_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LOPES, Teresa Rita. *Fernando Pessoa: vida e obras de Alberto Caeiro*. Editora Global. Disponível em [https://books.google.com.br/books?id=xp0kDwAAQBAJ&pg=PT34&dq=prefacio+ricardo+reis&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjW\\_vz49MbiAhWjGLkGHbD9C0UQ6AEIOzAD#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=xp0kDwAAQBAJ&pg=PT34&dq=prefacio+ricardo+reis&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjW_vz49MbiAhWjGLkGHbD9C0UQ6AEIOzAD#v=onepage&q&f=false) Acesso em 31 mai 2019.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

MAIAKOVISKI, Wladimir. Como fazer versos. In: SCHNEIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakovski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MANSUR, João Paulo. *Aos amigos o direito; aos inimigos a lei: mandonismo, coronelismo, júri e cangaço na literatura de José Lins do Rego*. 224fl. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Direito, 2017.

MORAES, Marcos Antonio. Extraordinária floração: Mário de Andrade lê o romance de 30. *Teresa* – revista de Literatura Brasileira, n. 16; São Paulo, 2015, p. 35-53.

MARTINS, A. F. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 99-112, out./dez. 2008. RESENHAS.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: BRAYNER, Sonia (Org.): *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. *Fortuna Crítica* (v. 2).

MENDES, Fabiano. Crítica... Graciliano Ramos... Crítica... *Teresa* revista de Literatura Brasileira, v. 18, São Paulo, 2017, p. 181-197.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MORAES, Marcos Antonio. “Extraordinária floração”: Mário de Andrade lê o romance de 30. *Teresa* revista de Literatura Brasileira [ 16 ] ; São Paulo, 2015 (p. 35-53).

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação. *Manuscrita - revista de crítica genética*. n. 14, Vitória-ES, 2006. (p. 65-70).

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. São Paulo: arquivo Mec, 1971.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

PACHECO, Ana Paula. A subjetividade do Lobisomen (São Bernardo). *Literatura e Sociedade* (USP), p. 66-83, 2010.

PEREIRA, Marcelo de Souza. *Fingidores em cena: a metaficção em Sérgio Sant’Anna e Rubens Figueiredo*. 232 f. Tese (doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2013.

PERICÁS, Luis Felipe. *Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica*. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2010.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

QUERIDO, Alessandra Matias. Autobiografia e autorretrato: cores e dores de Carolina Maria de Jesus e de Frida Kahlo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 20(3): 881-899, setembro-dezembro/2012

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.

RIDENTTI, MARCELO. Graciliano Ramos e suas memórias do cárcere: cicatrizes. *Sociologia e antropologia*. rio de janeiro, v.04.02: 475 – 493, outubro, 2014.

ROCHA, Marília Librandi. Escritas de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e Sociedade*, 2015, 19 (19), 131-148. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/97228>>. Acesso em 28 abril 2019.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tutameia* (Terceiras estórias). 9.ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2009.

SALLA, Tiago Mio; LEBENZTAYIN, Ieda. Prefácio. In: RAMOS, Graciliano. *Conversas*. LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Tiago Mio (Orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2014.

SANTOS, Nelson Pereira. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. [Entrevista concedida a PAULO ROBERTO RAMOS]. *Estudos avançados*. v. 21, n. 59, São Paulo, 2007.

SCHWARZ, Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. Coleção Espírito Crítico.

SODRÉ, Nelson Werneck. Prefácio. In: RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere* (1952). 20 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. Record, 1985.

SPERBER, Suzi Frankl. O pacto: tradição e utopia. *Organon*, 1992, p. 69-84.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jackes Rousseau*: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TEIXEIRA, Ivan. Artificio, persuasão e sociedade em Olavo Bilac. *Revista Usp*, São Paulo, n. 54, junho/agosto 2002, p. 98-111.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: BAKTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. XXXIII-XXXIV.

TEIXEIRA, Heurisgleides; SILVA, Helio Alexandre da. A experiência da pobreza em *Vidas secas* e no *Auto da Compadecida*. Plural Pluriel, p. 01-16.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

WISNICK, José Miguel. O famigerado. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 1º sem, 2002.

YOSHIDA, Miguel M. Cavalcanti; ABDALA JR, Benjamin. A força do mando e o mando da força: Paulo Honório proprietário e narrador. *Iposei*, Juiz de fora, v.19, n.2, jul./dez, 2015, p. 142-152.

## Apêndice: os andaimes expostos

A imagem do andaime como metáfora do processo de construção textual não é inédita. Ao longo dos anos de pesquisa, deparei-me com ela em diversos textos, alguns dos quais apresento neste item porque eles também serviram como andaimes do processo de construção deste trabalho, visto acrescentarem camadas de significação à metáfora. Inicialmente a encontrei em um poema de Olavo Bilac, “A um poeta”, no qual o escritor expõe preceitos da poética parnasiana, tanto no tema quanto na forma do poema:

Não se mostre na fábrica o suplício  
Do mestre. E, natural, o efeito agrade,  
Sem lembrar os andaimes do edifício

No argumento do poema, o processo laboral não deve ser evidenciado no resultado da obra, ao contrário, deve ser ocultado da vista do leitor, como um “disfarce”. O poema de Olavo Bilac, que o leitor tem diante de si, exemplifica o que ele mesmo defende. O soneto, considerado por muitas vertentes literárias a mais elevada das formas poéticas, não revela o processo de elaboração do próprio Bilac enquanto escritor que, dentro dessa mesma forma um tanto rígida, descreve a cena do poeta em ato de composição. Na trama do poema parnasiano, a forma deverá ficar nua, no sentido de evidente, clara e pura, como se tivesse surgido assim, naturalmente.

É curioso que fale em andaimes para defender que não se exponham os andaimes, ou seja, que “o esforço técnico da enunciação não [deixe] marcas do enunciado” (TEIXEIRA, 2002, p. 104), quando o tema é exatamente o esforço e a ocultação. Quanto mais parece querer ocultar, mais o expõe. O poeta de Bilac deve *trabalhar* para chegar ao poema perfeito. Para tanto, é preciso ter domínio de um “saber especializado”, um conhecimento que precede a escrita, qual seja: domínio da língua portuguesa e o conhecimento de poéticas e retóricas clássicas.

Ivan Teixeira (2002, p. 100) destaca como um dos pressupostos de Bilac a “objetividade construtiva”. Isso significa, segundo o crítico, menos inspiração (e imaginação) e mais “esforço de composição”. Entretanto, tudo o que evidencia esse esforço – os andaimes – deveria ser ocultado para que o poema soasse natural – tal o efeito que deveria atingir o leitor. Ivan Teixeira

esclarece, com isso, o paradoxo contido no argumento do poeta: a arte é artifício "que deve parecer espontâneo", para oferecer a possibilidade da pura contemplação<sup>74</sup>.

Essa busca de uma forma perfeita, para Adélia Prado, provoca exatamente o efeito contrário do defendido por Bilac. A escrita pensada demais, estruturada demais, perde a espontaneidade, portanto, a naturalidade, e faz ver o andaime, o que para ela é defeito:

Detesto escrita elaborada, a coisa elaborada, em que você vê o andaime, é ruim demais, não é? [risos] É muito ruim ler um texto assim. Você vê o andaime, você vê a preocupação, a preocupação...<sup>75</sup>

Parece inevitável que a forma pretendida – espontânea, como defende a escritora mineira, ou minuciosamente pensada, como defende Bilac – uma vez posta em evidência, sempre revelará, por parte do escritor, um olhar para fora, direcionando, por sua vez, o olhar do leitor e, dessa forma, revela uma preocupação sobre como ele receberá aquela obra, de que maneira a leitura o provocará. Adélia Prado se coloca nessa ambivalência de papéis quando afirma que procura não pré-definir a estrutura do texto de sua autoria, mas se coloca do outro lado, da recepção, imaginando um leitor (quicá o seu leitor) que, como ela, "detesta a escrita elegante".

Todorov (2009) também recorre à imagem dos andaimes para criticar certo modelo de ensino de literatura. Quando se tornou membro do Conselho Nacional de Programas francês, entre 1994 e 2004, Todorov percebeu que o ensino básico de literatura nas escolas daquele país se voltavam demasiadamente aos “fatos da história” ou a “alguns princípios resultantes da análise estrutural do texto”, sem chegar, no entanto, ao cerne da questão, qual seja, “o sentido da obra, que é seu fim”. Pensando nos problemas provenientes dessa metodologia de ensino, ele utilizou a expressão como uma comparação: “para erguer um prédio é necessária a montagem de andaimes, mas não se deve substituir o primeiro pelos segundos”. Para ele, o ensino francês de literatura pecava pela abordagem exclusiva dos elementos técnicos, sem se ocupar dos sentidos possíveis do texto propriamente dito. Os alunos então podiam aprender o que era um personagem, o que era espaço da narrativa, tema, tempo, foco; estudavam a história do autor, do livro, o estilo, o contexto. Mas do que era mesmo que a obra falava? O que lhes

---

<sup>74</sup> A pura contemplação se dará por parte daquele que recebe a obra, no caso do poema, o leitor. Mas esse ideal soa como propósito bastante estranho, no caso do poema parnasiano. Embora entenda a premissa da pureza da forma, se o leitor, assim como o poeta, deve conhecer os tratados de retórica e poética para ler adequadamente o poema, não resta possibilidade de ‘pura contemplação’.

<sup>75</sup> Entrevista de Adélia Prado ao programa Roda Viva, em 1994. Disponível em <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/716/entrevistados/adelia\\_prado\\_1994.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/716/entrevistados/adelia_prado_1994.htm)>. Acesso em 27 mai 2019.

comunicava? “É preciso também que nos questionemos sobre a finalidade última das obras que julgamos dignas de serem estudadas”. Os andaimes, dizia ele, devem ser retirados do prédio após concluída sua construção, “são destinados ao desaparecimento” (TODOROV, 2009, p. 31-32). Perceba-se que Todorov considera *andaimes* não só os elementos estruturais da narrativa, mas também seu contexto de produção e até a autobiografia do autor. Importa conhecer a história, os gêneros literários e suas estruturas, as estratégias de escrita; mas nada disso chega a ser suficiente para a leitura de um livro se não pensarmos sobre o que um livro de literatura, com toda a técnica e contexto que o rodeia, comunica ao leitor. Como a interação com a obra fora ‘danificada’ por uma estrutura de ensino que pensa tecnicamente sobre o texto, mas não o texto propriamente dito, enquanto elaboração discursiva, Todorov se coloca de certo modo “contra” *os andaimes*, quer dizer, contra o estudo restrito às estruturas do texto.

Sem chegar a contrariá-lo, no entanto, há que se pensar: se um escritor deixa evidentes os andaimes, mantendo-os no resultado da obra, como é o caso da metanarrativa, então esse fato tem que ter relevância para aquilo que tenta comunicar ao seu leitor. Isto porque é difícil ignorar os *andaimes* quando eles se fazem presentes na obra dada a público<sup>76</sup>. Eles chamam a atenção para si mesmos e modificam a percepção da obra. Exemplos dessa mudança de perspectiva abundam na literatura brasileira. Durante muito tempo, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, me pareceu sempre poder ser resumida assim: trata-se da história de Macabéa, uma nordestina, pobre, fraca, ignorante, semi-analfabeta, simplória, burra até, perdida como tantos outros nordestinos, na grande cidade do Rio de Janeiro. Mas tudo muda quando levamos em conta a interferência do narrador, Rodrigo S.M. (intelectual, homem branco, classe média) em seu ato de escrita, de formulação da personagem, e o quanto sua atuação como escritor singulariza o ângulo sob o qual ela é vista. Porque então deixa de ser apenas a história de Macabéa e passa a ser a história desse personagem-autor construindo Macabéa, inspirado, segundo diz, num olhar que julgou perdido de uma nordestina que viu na Central do Brasil. O romance não se resume à biografia de Macabéa; também não é a história de Rodrigo S.M. O romance é a inter-relação entre Macabéa como personagem e Rodrigo S.M., personagem-autor; seus andaimes marcam o percurso de elaboração:

---

<sup>76</sup> No Brasil, há pelo menos um exemplar de construção em que o andaime serve como “estrutura primária” de construção. No município de Tiradentes (MG), uma pousada oferece acomodações feitas de materiais diferenciados. Uma delas é chamada, por razões óbvias, “Studio Andaime”, pois é “totalmente estruturada por andaimes do tipo multidirecional” (CAMPOLINA, 2017, p. 96). A proposta não é casual, pois solicita do viajante um olhar atento para a estrutura debaixo da qual será hospedado. O argumento da pousada procura atrair um público específico, pois anuncia “Hospedagem para interessados em Arquitetura e Construção” (ver: <http://baubrasil.com/>. Acesso em 14 mai 2019).

Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo (LISPECTOR, ano, p.).

A presença metafórica dos andaimes é radicalizada na poesia concreta. Paulo Franchetti (2013) utiliza essa imagem ao falar da poesia moderna e de suas crises, tanto no campo da produção quanto no campo da crítica. Embora o recorte não seja o mesmo que o de Todorov, seu texto acaba por esclarecer, indiretamente, as razões pelas quais o estudo de literatura também no Brasil tanto se debruça sobre a história, relegando a segundo plano a análise do discurso do texto literário, ou o “sentido último”, como diz Todorov<sup>77</sup>. Para ler poesia moderna, diz Franchetti, é imprescindível hoje que se tenha por base “um quadro de referência”, ou seja, é preciso que a literariedade do texto seja justificada historicamente. Esse processo remonta, segundo ele, à época clássica, quando “a forma e a função [da poesia] eram definidas *a priori*”. Ou seja, poesia era o que obedecia a determinados padrões, que atendia a certos requisitos, como forma, rima, ritmo e imagens retóricas previamente concebidas para resultar nesse ou naquele efeito (o que Bilac tenta recuperar no Parnasianismo). A ampliação desse estatuto ocorreu justamente com o surgimento e a popularização da forma do romance e do conto:

Tendo isso em mente, pode-se imaginar que boa parte da história literária da modernidade, em sentido amplo, deve ser contada à volta da história da progressiva assimilação da prosa ao lugar da “poesia”, isto é, da atribuição ao romance (e ao conto) do estatuto pleno de arte poética (FRANCHETTI, 2013, p. 102).

Podemos, assim, ver o romance, que hoje faz parte do rol dos gêneros da tradição, como uma escrita que em algum ponto da história rompeu padrões e ampliou as possibilidades da expressão literária. Mas também acarretou a necessidade de circunstanciar historicamente por que tal ou qual “gesto”, ou tal ou qual texto constitui literatura, num sentido mais amplo, ou poesia no sentido mais estrito e se define enquanto tal:

O erguer um braço, por exemplo, tem sentido diferente numa manifestação política e numa sala de aula ou num encontro na rua. Assim também as três linhas de Bandeira ou o Amor/Humor de Oswald. O que faz deles “poemas” é o gesto que os constituiu como poemas. E a propriedade do gesto, quero dizer: o seu sucesso em ser entendido como um gesto carregado de sentido (FRANCHETTI, 2013, p. 104).

---

<sup>77</sup> Há uma variedade de estudos sobre ensino de literatura nas escolas de ensino fundamental e médio no Brasil acerca dessa questão. Este, no entanto, não é o foco desta tese, por isso não me deterei na questão.

Tratando dessa tensão gerada pelo rompimento com a tradição (que é “um índice de modernidade”) e da necessidade de circunstanciar o próprio gesto que rompe, mas que quer ao mesmo tempo integrar aquilo com o que rompe, Franchetti chega à poesia concreta. A poesia concreta é radical porque, para além da rima e do ritmo, rompe com a própria estrutura do verso. Como Todorov, é também nesse sentido de estrutura utilizada como suporte para a construção que o crítico brasileiro utiliza o termo “andaime”. Mas, num sentido diverso do de Todorov, para ele não é possível ignorar os andaimes da construção porque às vezes eles são o que mais importa:

O poema concreto não apenas traz o andaime junto do edifício, mas traz também uma crítica explicando tanto o edifício quanto o andaime, seja do ponto de vista estrutural, seja da sua inserção na linha evolutiva. E na maioria das vezes o andaime e sua explicação terminam por ser mais interessantes do que o edifício (FRANCHETTI, 2013, p. 106).

A poesia concreta precisa, assim, explicar-se ao leitor, e, por isso, expõe seus andaimes, constituindo uma atitude intencionada, desejo de interferir na percepção desse outro que passa a compor o sentido, tanto dele depende a significação do gesto. Desde o desejo de Bilac, de que o leitor não veja os andaimes e tenha uma experiência de plenitude da pureza da forma, à poesia concreta que protagoniza os andaimes, a metáfora sugere não apenas o campo da produção textual, mas também o da recepção.

Dando maior destaque a esse aspecto – o papel do leitor – Mario Benedetti (2017) abre seu romance – *Andaimes* – com um introito, que o autor confessa como uma necessidade inédita nas suas obras ficcionais. O primeiro ponto apresentado é, na verdade, uma dúvida quanto à natureza do livro que apresenta: É isto um romance? E, nesse gesto, transfere ao leitor a responsabilidade de responder, argumentando: “Melhor o vejo como uma coleção de andaimes” (BENEDETTI, 2017, p. 13). Nesse que se torna um pacto de leitura, Benedetti trata de definir “andaime” no sentido dicionarizado, citando o verbete do *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia Espanhola Madrid, 1992 apud BENEDETTI, 2017, p. 13):

Armação de tablados ou vigas postos horizontalmente e sustentados em pés direitos ou pontes, ou de outra maneira, que serve para se subir nela ao trabalhar na construção ou reparação de edifícios, pintar paredes ou tetos, levantar ou baixar estátuas ou outras coisas etc. U.t. em sent. fig.

Ao autor lhe chama mais a atenção essa relação com as estátuas. Isto porque seu livro também trata de restaurações. O título “Andaime preliminar” do prólogo faz as vezes de pacto

de leitura; ele sugere e confirma que os outros 75 capítulos são os demais andaimes que dão título ao livro: “Cada capítulo deste livro pode ou quer ser um andaime, ou seja, um elemento restaurador, às vezes distante dos outros andaimes” (BENEDETTI, 2017, p. 14).

Do ponto de vista estrutural, os capítulos são compostos de gêneros textuais diversos – ora cartas escritas por Javier, personagem principal, ora episódios narrados sobre ele por um narrador onisciente, ora cartas alheias, além de personagens que contam histórias a Javier em primeira pessoa, artigos para jornais, fluxos de pensamento do personagem etc. Javier retorna ao Uruguai depois de dez anos exilado, por conta da ditadura que se instalara naquele país. Apesar de fictício, Javier é também “feito de pedaços”<sup>78</sup> do próprio Benedetti, pois há alguns lances autobiográficos, como ele mesmo confessa no “Andaime preliminar”. Assim composto de diversas vozes, com pontos de vista diferentes, a reconstrução das relações pessoais passa pela rememoração do que eram todos – pessoas e país – antes da ditadura, das prisões, das torturas e, no seu caso, da fuga. Javier é um “desexilado”.

O romance de Benedetti propõe inicialmente um pacto com seu leitor, recurso comum nas autobiografias. Aceitando-o, o leitor fica a par de que, embora não se trate de uma autobiografia, *Andaimes* contém elementos fortemente autobiográficos, mas é declaradamente ficção; por isso a necessidade de explicar-se ao leitor, de circunstanciar o gesto, como disse Franchetti. É um romance mas é também uma outra coisa, uma recriação da memória, um desejo de restauração de algo que se sabe perdido ou já distinto do presente histórico. “Daí o inevitável cotejo do país próprio de agora, do presente que foi com o presente que virá, visto e entrevistado desde o presente que é” (BENEDETTI, 2017, p. 14). O pacto estabelecido é, assim, híbrido.

O leitor é convidado a reconstituir os liames, a dar forma ao edifício que os andaimes anunciam na recomposição da vida de Javier e, se possível, do processo de redemocratização uruguaia, pois a democracia, como “‘regime em construção contínua’, precisa de andaimes, e mais ainda se ‘jamais estará terminado’”<sup>79</sup>.

Embora o volume tenha sido publicado como romance, o autor dá ao leitor a tarefa de ainda completar as suas incontornáveis lacunas. Mas não é mesmo sempre assim? Não tem o leitor sempre o papel de completar as lacunas do texto, ora menos, no caso dos pragmáticos, técnicos, científicos, ora mais, no caso dos ficcionais? Sim, responde Costa Lima (1980, p. 77), leitor de W. Iser: “A obra poética não se pode considerar realizada, a não ser no estrito sentido

---

<sup>78</sup> A expressão é de Graciliano Ramos.

<sup>79</sup> O autor cita o escritor e jornalista espanhol Eduardo Haro Tecglen.

material senão ao ser acolhida pelo leitor. Em si mesma, em sua textualidade, a obra é apenas um quadro de indicações que só se ativam pela participação ativa do leitor”. É por conta dessa reiteração do que é pressuposto na obra literária que esta tese se justifica. Se já sabemos que o leitor tem um papel ativo, por que é preciso dizê-lo com todas as letras? Se sabemos que o texto é resultado de uma formulação que visa um certo efeito, por que explicitá-lo no próprio texto?

Benedetti, no seu *Andaimés*, convida o seu leitor a participar dessa construção de sentidos que o texto requer, por dentro da história que conta, da memória que guarda, das relações interpessoais que estabelece, do modo como as pessoas se relacionam com o próprio país, da democracia uruguaia e, por extensão, de cada país que tenha passado por um regime de exceção e precise restaurar seu curso democrático. A experiência do leitor muito tem a contribuir nessa construção.

Assim, o livro de Benedetti abre uma outra dimensão da metáfora dos andaimes. Não se trata do livro feito, mas é como se se tratasse do livro em processo de elaboração (nesse ponto, o autor faz uma irônica referência aos livros tradicionais, bem acabados, completos, lineares talvez, classicamente estruturados quem sabe, sem andaimes expondo suas lacunas). Se nada disso bastar, diz o romancista, "se os andaimes reais ou metafóricos, não lhe interessam, aconselho ao leitor que feche este livro e saia em busca de uma novela de verdade, vale dizer, de capa dura" (BENEDETTI, 2017, p. 15).

Em 1931, Fernando Pessoa, ortônimo, publicou um poema na revista portuguesa *Presença*, sob o título “O andaime”. Nele o poeta, à beira do rio heraclitano, reflete sobre sua vida, que julga “vivida em vão”. Sentado à margem do rio, percebe que a vida passou sem grandes realizações:

O tempo que eu hei sonhado  
 Quantos anos foi de vida!  
 Ah, quanto do meu passado  
 Foi só a vida mentida  
 De um futuro imaginado

Aqui à beira do rio  
 Sossego sem ter razão.  
 Este seu correr vazio  
 Figura, anônimo e frio,  
 A vida vivida em vão.

Como quem se dá conta, na reflexão sobre o passado, de que não há mais tempo para realizações, pergunta-se o poeta sem esperança: “que fiz de mim? Encontrei-me/ quando já estava perdido”. Nesse espírito de simultânea placidez e desesperança é que o andaime aparece.

Mas não anuncia construção nem restauro; aqui ele emoldura o vazio em torno do que não se concretizou:

Ondas passadas, levai-me  
 Para o olvido do mar!  
 Ao que não serei legai-me,  
 Que cerquei com um andaime  
 A casa por fabricar.

Para José Barbosa Machado (1981, s/p), a casa que não fabricou seria, para o poeta, a vida que não viveu; o andaime seria, então, algo inútil, contornando o “vácuo enorme”; no presente em que rememora, não parece haver mais tempo para construir o que não fez. Ainda de acordo com o crítico, Fernando Pessoa foi um poeta do autoquestionamento: “passara a existência a tentar descobrir quem vivia dentro de si, que significado haveria por detrás dos seus pensamentos”. Sob esse aspecto, o poema representaria uma atitude de autorreflexão do poeta sobre o percurso da sua vida. Seu olhar no presente, “aqui à beira do rio”, volta-se para o que restou do passado – “quanto do meu passado foi só a vida mentida”; e o que restou foi o vazio contornado por um andaime, vida inconclusa, sem concretizações. Com isso, avulta a melancolia mas também a calma, que parece a si mesmo injustificada – “sossego sem ter razão”. Interessa nessa leitura de Machado os termos da rememoração: o encontro do poeta consigo mesmo, sugerido pela imagem do rio de Heráclito, que remete à reconstrução da trajetória da vida, via escrita, do que fez de si, qual foi seu “fito na vida”, para falar como Paulo Honório, e o que ele construiu, ou não construiu, pois ao eu lírico lhe parece que nada se concretizou, tudo foi apenas sonho. A leitura de Machado, portanto, foca o vazio, a “casa por fabricar”.

Proponho, no entanto, um outro olhar, com foco no *andaime* que dá título ao poema; penso que, com isso, a imagem poética avança para uma direção algo diversa, porque então o que fica evidente não é o vazio, mas sim o próprio andaime; este deixa de ser ‘meio para’ e se concretiza em resultado da obra. É o trabalho, mais uma vez, do poeta fingidor, lembrado na “vida mentida”, que encena na própria construção (o poema-andaime) a dor de nada ter construído. Considerada sob o aspecto metalinguístico, a melancolia do poeta, ao observar o resultado da sua obra, evidencia a não equivalência entre o que foi projetado e o que foi construído. Essa é, afinal, uma síntese da obra do próprio Fernando Pessoa, para quem “todo ato criativo, toda *poiesis*, é fingimento, é heteronímico, é máscara para o outro” (MUNIZ, 2006, p. 133) e, portanto, nunca chega a um termo, a uma completude, seja no sentido da linguagem (abismo entre o dito e o pretendido), seja no sentido das várias faces que criou.

Jacinto do Prado Coelho indica como aspecto fundamental da obra do poeta português uma busca constante do "autoconhecimento", busca tão insaciável quanto infinita, eterna construção. Citado por Mongelli (1998, p. 89), diz o crítico: “toda a vida é fragmentária, a personalidade una é uma ilusão, não podemos apreender em nós uma constante que nos identifique. O sentimento heraclítico da transitoriedade das coisas conduz à negação do eu”<sup>80</sup>.

Nas intrincadas relações entre as faces de Pessoa, Ricardo Reis prefacia a obra de Alberto Caeiro e intitula como “Andaime” uma sessão de poemas: “Este título, embora da autoria de Caeiro, não é porventura o que ele escolheria. Mas sirvo-me dele, para esta parte da obra, porque uma pessoa da sua família me contou que ele uma vez dissera, perto já da morte, e falando desta obra fragmentária: 'Não passo de um andaime’”<sup>81</sup>.

Voltando ao poema de Pessoa, o rio metaforiza o caráter implacável do tempo que passa. O poeta se pergunta o que dentro desse tempo se concretizou; mas a finitude faz com que a vida seja sempre andaime, nunca obra acabada. Por isso, o andaime que intitula o poema sugere ser o próprio resultado do que, como arte, é sempre transitório, inacabado, porque sempre reatualizado a cada leitura, a cada novo movimento da crítica, a cada olhar que a ele se lança com sempre novas perguntas<sup>82</sup>.

Do mesmo modo que o andaime, a metáfora do texto como edifício não é estranha aos estudos literários. Com certa frequência, encontramos expressões a ela relacionadas como *arquitetura*, *edificação* ou *construção* textual. Abel Barros Baptista (2003, p. 14) a coloca nos seguintes termos: “a metáfora do edifício é também uma metáfora do livro, ou uma das metáforas da completude do livro como construção sujeita a uma técnica, governada por um projeto e orientada por uma utilidade”. Visto desse modo, o texto como edifício reporta ao *já construído*, pois suscita uma imagem do todo da obra, do livro pronto e acabado, do projeto concretizado no romance dado à publicação. Mas os andaimes expostos suscitam, antes, uma ideia de inconclusão, obra em processo (ou em constante restauração, como apontou Benedetti); como mostraram alguns autores, são retirados (ou se supõe que têm que ser) quando da conclusão do processo. Mas nem sempre. Em certas construções modernas, esses elementos que parecem transitórios se conformam e se mantêm na estrutura do edifício, integrando-o. Por que mantê-los?

---

<sup>80</sup> Ainda segundo Mongelli, o mesmo Jacinto do Prado Coelho definiu a "unidade" da criação de Pessoa, como uma espécie de "andaime de sustentação".

<sup>81</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/749>

<sup>82</sup> Essas imagens metafóricas de andaimes foram encontradas de modo mais ou menos casual, devido à exposição de uma tese em construção - esta tese. Conversas informais, pesquisas, leituras próprias e de outrem fizeram chegar a essa coleção de andaimes. Tais imagens foram elucidando, enriquecendo e complexificando o que, em princípio, era apenas uma intuição.

A pergunta é válida para quando o narrador anuncia que está escrevendo o livro, tematizando a escrita como um dos assuntos da história, e, como disse antes, expondo seus processos, seus receios, seu modo de elaboração, suas estratégias narrativas. O romance mimetiza o percurso da escrita, fazendo parecer que o projeto de elaboração coincide com ou se torna a própria obra. Mais que separar o tempo da narrativa do tempo da história, ele parece querer fazer coincidir o tempo da escrita com o tempo da leitura, “*como se fosse possível tal simultaneidade*” e, no presente, no agora da leitura, “o percebido seja já o pensado e o que se está dizendo e sendo lido” (ROCHA, 2015, p. 140, grifo meu)<sup>83</sup>. Também é *como se* o texto declarasse a sua consciente incompletude e o narrador-autor sentisse a necessidade de fazer saber que o leitor tem a tarefa de completá-lo.

Um bom exemplo arquitetônico concreto desse efeito de manutenção dos andaimes é o Centre George Pompidou, na França, o qual, cercado de andaimes, dá a impressão ao visitante de estar ainda inconcluso; suas paredes de vidro transparente permitem “entrever suas estruturas, bem como a série de detalhes inacabados e coloridos que animam este eclético edifício imerso em um eterno processo de construção” (JESUS, 2011, p. 143). Trata-se de um museu que rompe com a estrutura tradicionalmente neutra encontrada nos demais museus de “paredes brancas”<sup>84</sup>, porque torna-se ele mesmo objeto de apreciação estética, sendo, por isso, um edifício “autorreferencial” – arte que abriga arte. Ao mesmo tempo que chama a atenção para si, também conduz o olhar do visitante para fora de si, com suas paredes de vidro transparentes, que permitem, de dentro, uma imagem privilegiada do que há “lá fora”: o museu como parte e não à parte do mundo. Não poderia deixar de ser este um museu que expõe arte moderna e contemporânea, e seu aspecto de provisoriedade fixa o “direito eterno à pesquisa e à experimentação”, lembrando o que disse Mário de Andrade (1942) sobre o modernismo. A estrutura do museu é, ela mesma, uma forte reivindicação dessa possibilidade.

Bakhtin (2011, p. 107) afirma que a “arquitetônica do mundo” artisticamente elaborado tem implicações não apenas na organização “dos elementos espaciais e temporais, mas também nos de sentido”. Como o visitante do Pompidou, o leitor do edifício-livro é instado a tomar ciência da materialidade do livro – da sua condição de artefato físico e de construção ficcional –, pois ele será com frequência lembrado de que está diante de um texto e de um discurso. Nele também o elemento metanarrativo, autorreferencial, cria esse efeito de o

---

<sup>83</sup> Originalmente a autora refere-se à metanarrativa de *A hora da estrela*.

<sup>84</sup> T. M. de Jesus, no entanto, não deixa de lembrar o paradoxo instaurado nessa ruptura com a arquitetura tradicional dos museus, já que o mesmo Pompidou desempenha as mesmas funções de todos os museus, de legitimar as obras ali reunidas como arte, conservá-las e garantir sua permanência à despeito das “oscilações simbólicas que percorrem o corpo de toda a sociedade histórica”

narrador, suposto autor, voltar-se para fora, acenando ao leitor. Quanto do efeito desejado por esse suposto autor coincide com o efeito provocado no(s) leitor(es)? Aliás, de que leitor se trata? Vejamos como João Valério deseja provocar uma dada impressão aos prováveis leitores (os moradores de Palmeira dos Índios) do seu romance histórico:

O meu fito realmente era empregar uma palavra de grande efeito: tibicoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi, e isto me seria agradável (cap. 7, p.).

O leitor esperado por João Valério é aquele que lê o romance como entretenimento, nunca desconfiado ou ao menos suficientemente distraído para não desconfiar do autor nem questionar a verossimilhança da história. Mas, supondo, como querem alguns, que o livro de João Valério coincida com o romance de Graciliano, a exposição de sua ignorância em tupi não provoca o efeito contrário do desejado? Ao confessar o desejo de que leitor o imagine especialista, Valério acaba por demonstrar sua ignorância na língua indígena, o que separa o romance histórico que tenta escrever (do qual a metanarrativa não faz parte) da narrativa que compõe o romance de Graciliano Ramos<sup>85</sup>. Esse momento soa, isoladamente, apenas como uma anedota, mas no conjunto dos elementos metanarrativos, constrói aquilo que Graciliano defende como Literatura Brasileira. O escritor, para ele, só pode falar daquilo que conhece, daí que seria mais factível, verossímil, uma história escrita sobre a realidade vivida.

João Valério, abandonando a escrita do romance pelo caminho, mais o faz por não ser capaz de exercício de alteridade, tanto que está identificado com sua própria classe; com efeito, o aspirante a romancista se julga incapaz de saber como é um índio “por dentro”. Sua visão dos “selvagens”, como os designa, não passa de uma coleção de estereótipos e é por isso também que sua criação literária não vai adiante. Refletindo sobre a verossimilhança, ele acredita que seria capaz de escrever sobre sua vida cotidiana e sobre as pessoas que ele observa atentamente no seu convívio, o que, afinal, é o romance de Graciliano. Mas o personagem alega ironicamente que isso não daria um romance.

A exposição de procedimentos de escrita no texto literário é o que gera a apropriação da expressão cunhada por Poe (“filosofia da composição”) em diversos trabalhos de pesquisa sobre diversos autores. Como afirma Mallory (2019, p. 132) a respeito do poeta americano, Graciliano é também “um escritor que medita sobre a composição literária a partir da observação de sua própria escrita”. A perspectiva de Poe é a de que o poema (ou o conto) é

---

<sup>85</sup> Veja-se que o recurso é bastante diferente do caso de São Bernardo, pois no segundo romance do autor, a metanarrativa faz parte da escrita do suposto autor.

resultado de um cuidadoso trabalho de composição, não fruto de uma inspiração misteriosa, como queriam fazer crer os românticos. Por ser assim, é possível, para ele, falar em “um ‘conjunto de princípios’ norteadores do processo de criação da obra” (PERKOSKI, 2013, p. 62). Seu primeiro passo, segundo declara, é pensar em que efeito pretende produzir sobre o leitor, “mantendo sempre a originalidade em vista” (POE, 1985, p. 102).

Poe faz parecer que criou um mecanismo previamente estruturado, em que todos os elementos do texto – como a extensão, o tema, o clímax – são decididos racionalmente em prol do efeito desejado, “com a precisão e a sequencia rígida de um problema matemático”, como ele mesmo descreve. De acordo com Perkoski (2013, p. 64), embora haja desconfiança de que o poeta seja capaz de manter tanto controle como declara, seu ensaio “instituiu-se como texto paradigmático do poeta artífice”.

Possível ou não, não são raros os textos em que escritores expõem sua filosofia da composição, levando em conta desde as categorias estruturais da narrativa – autor, personagem, narrador, espaço, tempo – às questões mais amplas, como a relação com a realidade e a função social da literatura. No caso de Graciliano Ramos, que assim como Poe se apresenta como escritor artesão, a inspiração não é jamais relacionada a um mistério que vem não se sabe de onde. Colocando-se como “observador da realidade”, é dos fatos da vida que emerge sua literatura:

O Estado está pegando fogo, o Brasil se esculhamba, o mundo vai para uma guerra dos mil diabos, muito pior que a de 1914 — e eu só penso nos romances que poderão sair dessa fornalha em que vamos entrar. Em 1914-1918 morreram uns dez ou doze milhões de pessoas. Agora morrerá muito mais gente. Mas pode ser que a mortandade dê assunto para uns dois ou três romances — e tudo estará muito bem. Por aí vê você que eu sou um monstro ou um idiota (Cartas, p.)<sup>86</sup>.

Esse tipo de análise da própria obra, para Bakhtin (2011, p. 06) só é possível se consideramos o autor como um crítico. É impossível, para o filósofo, que o autor-biográfico possa declarar algo a respeito do seu processo criador porque ele não é capaz de ver-se a si mesmo quando está envolvido na criação. Concluída a obra, o autor só pode ver de fora “as imagens artísticas que produziu”. Se estamos de acordo com Bakhtin, qual o significado dos andaimes no romance? Parece haver, para Bakhtin, algo impalpável na criação ou, pelo menos, que foge ao controle do escritor.

---

<sup>86</sup> Carta a Eloísa, abr, 1935.

Especificamente falando de Graciliano-autor-biográfico, considero que os elementos metanarrativos compõem uma espécie de registro e busca de si mesmo no seu trabalho de criação – esse *si mesmo* que desaparece após o término da obra. O próprio Graciliano admite essa perda em um texto no qual comenta sobre o planejamento de um livro de José Lins do Rego. O escritor paraibano, tendo-lhe mostrado o enredo de um romance, “tudo muito direito, razoável” (p. 113, linhas tortas), comentava de tempos em tempos o que escrevia, compartilhando com Graciliano o desenvolvimento da obra, a qual, ao final, era bastante diferente do que antes previra:

Julgo impossível em trabalho de ficção o escritor prever todas as minudências. Um elemento inesperado pode entrar na ação, incorporar-se, levar o autor a lugares que ele não desejaria percorrer (LT, p. 113)<sup>87</sup>.

Em outro momento, ao falar de suas personagens, considera ter sobre elas qualquer domínio. Estaria perdida a conexão e até mesmo possíveis sentidos que gostaria de ter-lhes atribuído, já que vê os leitores se relacionarem com elas de maneira muitas vezes distante do que ele mesmo tivera como intenção:

Um amigo me pede que diga como nasceram as personagens principais de alguns romances meus ultimamente publicados. Eu desejaria não tratar dessa gente que, arrumada em volumes, se distanciou de mim. Na fase da produção era natural que me interessasse por elas, presumisse que lhe dava um pouco de vida; agora tudo esfriou, os caracteres se deformaram — os leitores veem o que não tive a intenção de criar, aumentam ou reduzem as minhas figuras, e isto prova que nunca realizei o que pretendi (LT, p.).<sup>88</sup>

Contudo, o posicionamento crítico de Graciliano frente à sua obra não se faz presente apenas na sua escrita ensaística ou nas cartas; anota-as também nos romances, como se registrasse os momentos em que, “com a pena suspensa”, refletia sobre a elaboração da própria escrita. Como os três dos seus primeiros romances têm narradores como escritores (ou estão escrevendo enquanto narram), Graciliano lhes empresta seu modo de elaboração e sua filosofia da composição. Se pensa no efeito que quer produzir, registra-o como intenção de efeito; se o problema é como começar a escrever, sua personagem vacila igualmente. Crítico de si mesmo, vai construindo um pensamento sobre a literatura enquanto a escreve.

Com essa percepção, um dos exercícios deste trabalho é procurar recuperar as expectativas que esses elementos da escrita geram e que pensamento sobre a literatura eles

---

<sup>87</sup> Uma personagem curiosa.

<sup>88</sup> Alguns tipos sem importância.

podem produzir. Para isso, uma estratégia aqui adotada é a de tentar analisar o início do livro em sua linearidade, seguindo a ordem dos andaimos deixados pelo narrador; é uma tentativa de ler como se fosse a primeira vez e novamente estranhar as enormes lacunas deixadas nos dois primeiros capítulos. Isso mostra o que já sabemos de antemão: o processo de escrita é irregular e incerto. Acontece que, no caso de Graciliano, essa irregularidade é praticamente parte do próprio fazer literário, uma condição sem a qual não se chega ao resultado desejado. Embora haja um plano, o texto literário não é tão metodicamente programado como defendido por Poe; ele é construído seguindo o percurso de um personagem, cuja criação é o ponto de partida da sua escrita.

### Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- BENEDETTI, Mario. *Andaimos*. São Paulo: Editora Mundaréu, 2017.
- Entrevista de Adélia Prado ao programa Roda Viva, em 1994. Disponível em <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/716/entrevistados/adelia\\_prado\\_1994.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/716/entrevistados/adelia_prado_1994.htm)>.
- Acesso em 27 mai 2019.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: forma das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980
- FRANCHETTI, Paulo. Poesia contemporânea e crítica de poesia. *Revista Contexto*, v. 1, Vitória, 2013, p. 94-112.
- JESUS, Tiago Machado. O “Efeito Beaubourg” na perspectiva de Daniel Buren. *Revista angelus novus*, n. 2, jul, 2011.
- MACHADO, José Barbosa. *Estudos de literatura e cultura portuguesa*. Edições Vertical, 1981. Disponível em <[https://books.google.com.br/books?id=PIV2AgAAQBAJ&pg=PT11&dq=MACHADO,+Jos%C3%A9+Barbosa.+Estudos+de+literatura+e+cultura+portuguesa.&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiW8fr7\\_Y7hAhXMHbkGHTs5Cj8Q6AEIOTAD#v=onepage&q=MACHADO%2C%20Jos%C3%A9%20Barbosa.%20Estudos%20de%20literatura%20e%20cultura%20portuguesa.&f=false](https://books.google.com.br/books?id=PIV2AgAAQBAJ&pg=PT11&dq=MACHADO,+Jos%C3%A9+Barbosa.+Estudos+de+literatura+e+cultura+portuguesa.&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiW8fr7_Y7hAhXMHbkGHTs5Cj8Q6AEIOTAD#v=onepage&q=MACHADO%2C%20Jos%C3%A9%20Barbosa.%20Estudos%20de%20literatura%20e%20cultura%20portuguesa.&f=false)> Acesso em jul 2017.
- MUNIZ, Marcio Ricardo Coelho. Uma ausência sentida: reflexões sobre a heteronímia em Fernando Pessoa. *A cor das letras*, revista do Departamento de Letras e Artes da UEFS, F. de Santana, 2006, v. 7, . 125-139.
- PERKOSKI, N. O processo de criação poética. *Texto Poético*, n. 8, v.13, 2013.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro, Record, 2011, p. 285.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 3 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record/ Martins, 1975.

ROCHA, Marília Librandi. Escritas de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e Sociedade*, 2015, 19 (19), 131-148. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/97228>>. Acesso em 28 abril 2019.

TEIXEIRA, Ivan. Artificio, persuasão e sociedade em Olavo Bilac. *REVISTA USP*, São Paulo, n.54, junho/agosto 2002, p. 98-111.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.