

O Relatar no *São Bernardo*, de Graciliano Ramos

Telling in Graciliano
Ramos's *São Bernardo*

Henrique Carvalho Pereira
Indiana University Bloomington.

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e83831>

Resumo

Este ensaio tem como objetivo discutir a tematização da narrativa pelo romance São Bernardo, de Graciliano Ramos. Essa discussão se dá pelo exame retórico e figurativo de uma passagem na qual o narrador-protagonista, Paulo Honório, apresenta explicitamente uma cena propícia ao narrar e traz o momento do relatar para o plano de sua representação. A leitura desse trecho do livro busca confrontar as interpretações canônicas a suas próprias complicações, bem como aos aspectos textuais do trecho analisado. Igualmente, busca examinar em detalhe as complicações das próprias alegações e da estrutura da cena. O resultado dessa leitura foi um reexame da ideia de narração em geral, com referência a sua encenação no romance de Graciliano.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; São Bernardo; narrativa; linguagem figurativa.

Abstract

This essay aims at discussing the thematization of narrative by Graciliano Ramos's novel, São Bernardo. This discussion takes place by means of the rhetorical and figural examination of a passage in which the narrator-protagonist, Paulo Honório, explicitly presents a scene fit for narration and brings the moment of telling to the level of its presentation. The reading of this part of the book attempts at confronting the canonical interpretations to their own conclusion, as well as to do so regarding the textual aspects of the very part analyzed. Likewise, it attempts at examining in detail the complications of the very claims and structure of the scene. The result of this reading has been a reexamination of the idea of narration in general, with reference to its staging in Graciliano's novel.

Keywords: Graciliano Ramos; São Bernardo; narrative; figural language.

Em “O mundo à revelia”, João Luiz Lafetá afirmou que *São Bernardo* é um romance construído pela “ligação íntima entre o homem e o ato”. Os dois capítulos iniciais da história, que o narrador enganosamente afirma como perdidos, são, na verdade, momentos decisivos da obra para estabelecer essa ligação íntima. Neles, o “eu” do narrador já se imprime em nossa memória: ele é o primeiro que toma forma, já no primeiro capítulo, com sua personalidade e maneira de se relacionar ao mundo que será relatado. Então, a atitude do narrador-protagonista e o mundo sobre determinado com essa postura se apresentam unidos. Em suma, os dois capítulos “perdidos” impõem narrador e história de um só golpe. Posto o narrador ou o cenário (a divisão entre ambos é possível apenas como abstração), “começa” o relato: o terceiro capítulo “recua no tempo, cinquenta anos atrás.”¹ Já temos o narrador, sua filosofia da composição, agora os eventos começam a ser transformados em palavra segundo essa lógica e a combinação dos três deve produzir um todo diferente, no qual o relato gera o entendimento do passado. Essa análise expõe um modelo tradicional de narrativa, no qual a figura do narrador e sua experiência são apresentadas ao espectador antes que essa experiência possa ser retomada e relatada. Nesse modelo, o narrador e sua relação com o narrado precedem a narração, mas, na medida em que esta toma forma, divulga-se e realiza-se a continuidade entre o sujeito que rememora e a experiência rememorada. Narrador, modo de contar, eventos a serem contados, relato: *São Bernardo* começa nos dando as matérias-primas da narrativa e encena, com efeito, o ato pelo qual isso tudo se combina. A teoria da narrativa é central para todo modelo de entendimento, e *São Bernardo* não deixa de ser uma história da busca pela compreensão de um conjunto de fatos selecionados verticalmente e organizados em uma sequência temporal. Logo, essa obra de Graciliano Ramos não deixa de ser sobre o próprio ato de narrar, uma teoria da narrativa em cena, com o que se torna um texto decisivo para questões centrais não apenas para a teoria literária, mas para a epistemologia também.

O que o *São Bernardo* tem a nos dizer sobre o ato de narrar? Podemos localizar essa questão de maneira mais ou menos simples e inocente, isto é, procurando uma cena (ou mais) na qual o romance explicitamente tematiza a narração. O problema passa a ser, nesse caso, não o narrar, mas se um texto literário pode ou não ser *literalmente* sobre aquilo de que fala. No caso da resposta positiva, então, sim, podemos apenas parafrasear o trecho, dando ênfase às teses sobre o ato de narrar, com o que teremos o que o *São Bernardo* nos diz sobre o assunto. Caso a resposta seja negativa, passa a ser necessário considerar as outras passagens do romance, nas quais Paulo Honório trata da fazenda, de Madalena, de seus subordinados, de política, como contendo teses e

1 LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite*, 2004, p. 72-6.

juízos sobre a narrativa representados figurativamente. Pode-se, inclusive, adotar uma série de critérios não-temáticos para o exame da questão nesse caso. Isto é, entender que a própria estrutura e a montagem do romance encarnam as teses sobre narração de Graciliano Ramos (aqui, provavelmente o texto de Lafetá seria guia até melhor do que o romance em si). *São Bernardo* seria, então, o exemplo de uma poética da narrativa, por assim dizer. Antes, portanto, de se *ler* uma narrativa, uma série de suspeitas quanto ao sentido do assunto exposto pelo narrador surgem e essas suspeitas não devem ser apenas do leitor. Também como a estrutura do *São Bernardo* nos mostra, o movimento recuperativo do qual nasce a narrativa não surge de um momento de certeza, mas de dúvida. Essa dúvida pressupõe a possibilidade de se atingir uma certeza ou conjunto de certezas ao final da empreitada da narrativa, mas podemos destacar desde já um primeiro ponto: narrativas têm início na dúvida. Como a própria trama demonstra, na perturbação cravada em Paulo Honório pelo envolvimento com Madalena, a dúvida e a desconfiança são altamente produtivas textualmente falando, mas elas também são muito destrutivas. Assim sendo, devido à inevitabilidade de se indagar sobre o problema do relatar na história de Paulo Honório, há sentido em se considerar a possibilidade de estudo de uma cena de *São Bernardo* na qual a narração aparece diretamente.

Essa cena está colocada logo no segundo “capítulo perdido”, destacando-se do resto da paisagem não apenas por ser um momento no qual o narrador finalmente entende estar em ambiente favorável para narrar, mas também distinta no modo como aparece. Leiamos-la:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta. Casimiro Lopes pergunta se me falta alguma coisa.²

E segue até o final do capítulo nessas linhas, após isto, com o narrador se irritando com a dúvida e a dificuldade técnica³. Essa passagem é altamente significativa para o romance, uma vez que afirma seu narrador e protagonista como uma pessoa

2 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 1979, p. 10.

3 Duas páginas antes, uma cena semelhante retrata também uma ocasião de escrita. Paulo Honório e Azevedo Gondim editam o enredo do relato, fumando, e se distraem com a paisagem rural. A tentativa, assim como na cena transcrita, é malograda. Entendo que a cena da página 10 seja mais adequada porque Paulo Honório já estava tratando do tópico “narrar” (“Tenciono contar minha história...” afirma no parágrafo anterior), o que não ocorre na primeira cena, principalmente por estar sozinho e poder ter o relato em conformidade com sua própria pessoa. No caso da relação com Gondim na página 8, ao exame do relatar precede o exame da relação de alteridade.

prática e afeita mais aos negócios do que à fantasia e à ficção. Além disso, a maneira como se dá sua progressão exibe um microcosmo de todo o modo de funcionamento do raciocínio do narrador protagonista, Paulo Honório, ao longo da narrativa. Podemos analisá-la nos termos de Roman Jakobson, quando este distingue entre modo de progressão metafórico e modo metonímico no discurso. Segundo Jakobson, a progressão textual pode ser caracterizada como metonímica quando as coisas descritas se sucedem em razão da proximidade e não de qualquer relação íntima. O contrário se produz na progressão metafórica. Nesta, os elementos sucessivos do texto são selecionados porque têm semelhança um com o outro⁴. Tudo na passagem citada de *São Bernardo* parece indicar a progressão metonímica e sustentá-la como propícia para o narrador autopresente. Paulo Honório evoca o cachimbo e o café porque eles estão ali próximos à mesa da sala de jantar na qual se encontra; o “trabalho moroso” é concomitante a esses elementos, logo surge também na sequência. A visão, a fadiga, o dirigir-se à janela. Todos os elementos surgem não porque tenham qualquer relação de semelhança um com o outro, mas porque estão todos espacial e temporalmente próximos, justapostos. Digo que essa cena é paradigmática com relação ao restante da obra porque a progressão inteira do livro está fundada no mesmo princípio. Nenhuma parte, cena ou assunto de *São Bernardo* sucede o outro por ter uma ligação de semelhança com ela, aliás, por diversas vezes falta qualquer conexão. Tudo parece ocorrer pelo puro acaso da contiguidade, de as coisas estarem mais ou menos próximas e de o narrador preferir relatar o que está mais perto a fazer longas interpretações. Daí a colocação curiosa, no trecho citado, quando Paulo Honório nos diz “Não estou acostumado a pensar.” O processo metafórico a partir do qual se encontram semelhanças íntimas entre as coisas⁵ está aqui equacionado ao pensamento, logo a maneira como o narrador se refere a seu próprio texto é como algo que não pensa, uma máquina. Irracional e abrupta, a narrativa de *São Bernardo* se afirma abertamente como um processo violento e sem sentido. Por sinal, o próprio narrador alega, ainda na página 10, que sua história vai arranjada “sem nenhuma ordem”.

A imagem da narração toma um aspecto um tanto quanto diferente quando se leem os termos evocados pelo narrador e suas relações com os outros elementos da trama. Antes dessa cena, por algumas páginas, Paulo Honório havia se debatido

4 Cf. JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*, 1973, p. 34-62.

5 Podemos dizer isso sobre a metáfora fundando sua definição nas mais antigas possíveis. Aristóteles define a metáfora como o “transportar para uma coisa o nome de outra” na *Poética* (ARISTÓTELES. *Poética*, 1986, p.134) e dá o exemplo da substituição de Aquiles pelo leão, ao tratar de símiles e metáforas na *Retórica* (Idem. *Retórica*, 2005, p.252). A troca de um nome pelo outro está fundada não na identidade aparente, mas essencial, de sentido. Por essa razão, é possível falar de uma coincidência no íntimo de cada um dos termos, que permite sua troca “de nome”.

com a interferência externa dos membros eleitos para sua empreitada, mas agora se encontrava sozinho e podia não apenas ser sincero como igualmente construir uma narrativa de caráter próprio, revelar o que estava sendo bloqueado. A cena é estabelecida com grandes distinções verbais com relação aos momentos precedentes, uma quebra total no padrão estabelecido. O narrador a inaugura pelo dêitico “Aqui”, implicando a coincidência entre quem narra e aquilo que é narrado, e recorre a verbos no gerúndio (“fumando”, “bebendo”) e no presente do indicativo (“suspendo”, “olho”, “enegrece”, “digo”, “é”, “estou”, “Levanto-me”, “chego”, “deita”, “pergunta”, “falta”) em oposição aos verbos predominantemente no passado que marcavam a narrativa até então. Há, assim, uma nova demarcação espacial caracterizada pela autopresença do sujeito: até então, nenhum lugar era “aqui”, nenhum tempo era “agora”; todos se estabeleciam com relação ao agora, mas nunca em identidade, e o eu do narrador nunca estivera em presença apenas de si mesmo. Lutando contra a dúvida, Paulo Honório havia tentado construir o romance da única maneira que sabe: “pela divisão do trabalho”. Essa estratégia fracassada se apresenta, como bem nota Lafetá, na forma de situação em oposição à forma da cena. Isto é, predomina a atitude do narrador em detrimento do acontecimento específico⁶. Em contrapartida, o clima favorável à narrativa se mostra como sendo a cena. Assim distinta em sua configuração linguística, a cena se destaca do padrão até então estabelecido e nos força a reconhecer que algo de diferente está se passando.

Começa a ficar aparente que o ambiente descrito pela cena da escritura tem suas características particulares que entram em conflito com o modo de progressão textual aparentemente defendido, o da metonímia. Paulo Honório encontra que só pode realmente escrever e contar sua história quando o faz por conta própria. A primeira figura empregada pelo livro para designar a narração é a divisão do trabalho. Cada homem eleito para participar da empreitada é representado por suas aptidões: conhecemos que Padre Silvestre resolve a “parte moral e as citações latinas”, que o advogado João Nogueira está incumbido da “pontuação, [da] ortografia e [da] sintaxe”, o tipógrafo Arquimedes cuida da “composição tipográfica” e “Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*” será responsável pela “composição literária”. Esse narrador que tudo divide e ordena “traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o [seu] nome na capa.” Nesse arranjo, temos uma descrição completa da figura da metonímia, a figura da contiguidade e da proximidade. Os elementos são todos “divididos” por sua função e agrupados sem aparente conexão um com o outro, ligados horizontalmente à tarefa

6 Cf. LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite*, 2004, p. 77.

como objetivo, mas não um ao outro. Estão meramente justapostos e, separados, também o estão quanto à finalidade de seu agrupamento. A figura que as sintetiza e toma responsabilidade pelo todo não parece ter qualquer ligação orgânica ou necessária com as demais e seu conjunto. Explico-me. Paulo Honório entra com dados técnicos aos quais o leitor em primeira viagem seria incapaz de associar qualquer serventia. Sugere-se que a história tem algo que ver, tematicamente, com agricultura e pecuária, mas a necessidade de se introduzirem esses elementos na produção de um romance parece no mínimo atrapalhada. Não existe explicação quanto a essa necessidade. Contudo o dono desses caracteres injeta dinheiro no projeto e merece por isso ter o nome na capa e o “milheiro”⁷ projetado. A conexão entre os elementos soa completamente arbitrária, o que faz da metonímia a figura menos favorável pela qual iniciar o relato. Como pode essa figura ser o carro-chefe da progressão narrativa que entra para tomar seu posto em primeiro lugar?

Não surpreende que essa primeira tentativa fracasse. O romance começa então negativamente: afirma como *não* deve ser escrito. No entanto, essa mesma figura negada é manifestamente afirmada na cena da intimidade e autocoincidência da leitura, agora com os sinais trocados. Mais do que isso, sua ligação com o modo de funcionamento do romance não se dá por justaposição, mas pela identidade entre parte e todo que caracteriza não a metonímia, mas a figura que se encontra na fronteira da metonímia com a metáfora, a sinédoque⁸. E seu caráter paradigmático aproxima-a mais da metáfora do que da metonímia neste caso em específico. Ora, mesmo o Azevedo Gondim, que aparecia para o narrador como “uma espécie de folha de papel destinada a receber as ideias confusas que [lhe] fervilhavam na cabeça”, mostra-se um meio opaco de expressão e “[o] resultado foi um desastre”⁹. Com isso, o processo da escrita narrativa não pode ser predominantemente horizontal, metonímico; deve ser vertical, metafórico. Paulo Honório decide então, antecipando o conselho dado por

7 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 1979, p. 7.

8 Nesse momento, seria possível falar em uma metonímia metafórica, ecoando a colocação de Gérard Genette sobre a narrativa. Em Figuras III, o estudioso conclui demonstrando que “pela metáfora, mas na metonímia” tem início a narrativa (GENETTE, Gérard. Figuras III, 2017, p. 78), uma vez que a metáfora reencontra o sentido, mas a metonímia o põe em ação. A dificuldade de se transpor essa afirmação para o romance de Graciliano Ramos é somente显而易见. Estamos diante de um narrador que afirma sua incapacidade de encontrar esse sentido e se diz avesso à fantasia, o que deveria ser a causa de sua ruína. Não obstante isso, os elementos todos selecionados com precisão e praticidade abundam em conteúdo metafórico e em simbolismo, como mostra, por exemplo, um estudo de Antonio Cirurgião (CIRURGIÃO, Antonio. “Premonição e Simbolismo em S. Bernardo de Graciliano Ramos”. Revista de Literatura Hispânica, 1976, p. 37-54). Não se trata de haver uma contradição na estrutura da narrativa neste ponto, mas sim uma duplidade no caráter das afirmações desse narrador. As complicações que isso produz com relação à estrutura linguística da narrativa serão demonstradas mais adiante.

9 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 1979, p. 8.

Graciliano Ramos a sua irmã Marli em carta de 23 de novembro de 1949, ser sincero já que lhe falta técnica¹⁰. Nisso pega nos trancos a narração. A narrativa tem o caráter então não apenas de uma busca por um entendimento, mas essa busca tem o aspecto de uma briga, um conflito, no qual aparentemente o acerto deve suplantar o erro e tomar seu lugar. Essa estrutura de substituição é a estrutura de um tropo retórico, mas a maneira como ela se produz não é pela mera substituição. Antes, ela toma uma forma diacrônica na qual a dialética do erro e do acerto deve conduzir à destruição do erro. O grande problema, porém, dessa dialética está em o aspecto tomado pela metáfora ser idêntico ao da metonímia após tê-la suplantado, além do fundamento autocontraditório presente na própria metonímia.

A cena na qual Paulo Honório encontra sua dicção não tem esse aspecto diacrônico que ela parece a princípio afirmar; é paradigmática e aparentemente simbólica. Trata-se de um momento de completa intimidade e interiorização, no qual o narrador havia se livrado dos outros e encontra asilo para sua sinceridade sob a proteção de um pseudônimo. Assim, ele pode escrever com toda sinceridade. Esse refúgio dentro de si e do pseudônimo está em sincronia com um refúgio no plano físico: o narrador está no interior da sala de jantar de sua casa, sozinho, “fumando cachimbo e bebendo café”, com vista para o exterior, mas abrigado em um interior, sob o refrescante escurecer do final da tarde. O local no qual o narrador se encontra consigo mesmo e com sua história tem o aspecto de um interior. Nesse âmago, o trabalho compartilha características que se identificam com o clima exterior: Paulo Honório qualifica o trabalho como “moroso”, ou seja, tem uma duração perceptível, ao passo que “a noite enegrece”, também uma duração. Esse plano em tudo favorece a “emoção recordada na tranquilidade”, para parafrasear Wordsworth, isto é, o momento de recapitulação poética buscado pelo narrador de *São Bernardo*. Com isso, esse espaço de interioridade é perfeitamente apto à superação do erro pelo acerto e se apresenta definitivamente para o encontro do exterior com o interior como se os dois fossem as peças de um quebra-cabeça. Entretanto, mesmo em condições aparentemente favoráveis, a mente desse narrador se debate duramente entre as duas partes que a metáfora da sala de jantar busca reconciliar. Percebe-se, aqui, a complicação no interior da figura da narração. Longe de pôr a metáfora em ação, o movimento da metonímia a perturba profundamente. A mesma cena pode ser descrita conforme os dois modos retóricos de um jeito que ambas as descrições são incompatíveis uma com a outra. O conflito do narrador com esse ambiente é significativo dessa contradição. Em vez de aproveitar a vista exterior e interiorizá-la na recordação, temos o exterior como distração

10 Cf. Idem. *Cartas*, 1992, p. 212-3.

e a identificação essencial por fim fracassa: no meio da introspecção, Paulo Honório se levanta, vai à janela, e com isso vai-se mais um capítulo perdido. O movimento, metonímico, de distensão no repouso não auxilia na identificação do exterior com o interior e sim a rompe. Isso, porém, se deve aparentemente a uma falha pessoal de Paulo Honório: “[n]ão estou acostumado a pensar.”¹¹ Afinal o narrador consegue apenas engatar na narrativa quando cinde o capítulo (já interiormente cindido) e ataca de vez o assunto, sem transições. O fincar do capítulo três pode ser brusco e sem jeito, mas o narrador finalmente entra com as tais da agropecuária e da agronomia de modo a fazer com que elas se liguem necessariamente à sua história. Ficamos sabendo que o protagonista é um fazendeiro, nova revelação que retoma anaforicamente os elementos lançados no começo do livro e os preenche com sentido na estrutura da história. Estamos ainda sem saber, porém, se a narrativa tem o aspecto de um conflito da figura consigo mesma ou é a história da reconciliação de suas partes em um todo coerente. Mais do que isso, o impasse figurativo inscrito no preâmbulo do romance fica por ser lido.

A identificação do estilo abrupto e mecânico do texto à personalidade do narrador está de acordo com as abordagens críticas que identificam nesse estilo brusco a construção e apresentação de um tipo específico de personagem, que representa a coerência profunda por trás de um romance aparentemente descontínuo. Tal leitura aparece nos mais formidáveis intérpretes de Graciliano Ramos, das mais diversas abordagens, desde Antonio Cândido, para quem *São Bernardo* “é curto, direto e bruto” porque seu estilo é indissociável da personalidade dominadora de Paulo Honório, por sua vez parte do “sentimento de propriedade”, que *São Bernardo* destrincha¹², até Wander Melo Miranda, para quem o próprio texto e seu estilo constituem e encenam ao desgaste essa personalidade e essa interioridade¹³. Neste caso, teríamos encontrado, no sujeito (quer ele constitua quer seja constituído pela narrativa, pois em ambos os casos ele é o núcleo da narrativa), o ponto de estabilidade da narração. Parece que *São Bernardo* é truncado, abrupto e suas partes estão todas justapostas. Quase sempre não há transição alguma de um parágrafo ao outro e o narrador raramente anuncia quem está falando. O mesmo entre os capítulos. Paulo Honório se justifica:

Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como

11 Idem. *São Bernardo*, 1979, p. 10.

12 CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*, 2006, p. 32.

13 MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*, 1992.

sevê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda.

Quando, na verdade, ordem tem, e ela se deve a um elemento profundo de subjetividade. Ou então, mais adiante, com a modéstia ou baixa autoestima que é característica dos escritos de Graciliano Ramos:

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa.¹⁴

Nessas e outras, Paulo Honório exibe diversas vezes algo como uma filosofia da composição, contradizendo suas próprias alegações. E em razão dos atributos e associações dessa filosofia, ela se torna inseparável do pensamento que orienta a aquisição e a elevação da fazenda São Bernardo. Ou, nas palavras de Antonio Cândido, deriva do sentimento de propriedade, que subjaz e unifica o romance, “uma ética, uma estética e até uma metafísica”¹⁵. Daí a aparente ambiguidade de passagens como as seguintes se resolverem em um plano mais profundo, o desse sentimento de propriedade:

É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço.

[...]

De repente voltou-me a ideia de construir o livro. Assinei a carta ao homem dos porcos e, depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo.

Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tinge de preto¹⁶.

O contraste entre o que Paulo Honório diz de sua narrativa e o que ela faz já deve erguer suspeitas quanto à continuidade do relato com relação a si próprio. Na passagem, a contradição parece se resolver no nível de uma intenção localizada por Antonio Cândido no subjetivo. O mesmo quanto ao conflito entre literal e

14 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 1979, p. 10-1.

15 CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*, 2006, p. 33.

16 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 1979, p. 77; 180, respectivamente.

figurativo. Veja: “parcelas”, “bagaço”, “construir”, “descascar”; a escrita da narrativa se justapõe à escrita de uma carta relativa a negócios. Do que Paulo Honório está falando exatamente? De contar uma história, de frutas ou de fazer negócios? De tudo, claro. Todos se encontram no plano profundo que dá unidade ao romance, o sentimento de propriedade, de que *São Bernardo* é a “patogênese”¹⁷. As figuras são todas unificadas em torno da mesma lógica, a do trabalho rural, adequada para a expressão do sentimento de propriedade, cuja forma bem-sucedida é a do fazendeiro¹⁸. Essa unidade dos contrários em um todo que os suprassume é o que faz da sinédoque a mais atraente das metáforas (ou a mais impune), e, com efeito, as afirmações manifestas do romance todas apontam em direção de um favorecimento dessa figura pela ficção narrativa. Inicialmente crivada por oxímoros, a narrativa se reconcilia em um nível figurativo mais amplo.

Todavia para concordarmos com Antonio Cândido nesse ponto somos forçados a nos esquecer do elemento mais decisivo, que o próprio Cândido reconhece, no éthos do narrador. A saber, que Paulo Honório é capaz de todo tipo de artimanha e fingimento para atingir seus objetivos. Foi assim com *São Bernardo* (fazenda), por que não haveria de ser com *São Bernardo* (livro)? Essa possibilidade inaugura uma crise na narração. Antes de dizermos com certeza que a estrutura figurativa do romance deriva de um sentimento, o sentimento de propriedade, devemos levar igualmente a sério a possibilidade do reverso. Não de que as figuras e sua estrutura contraditória e brusca tenham sido inventadas para expressar um sentimento e suas contradições autogeradas, mas o contrário. De que Paulo Honório possa ter inventado essas emoções e suas contradições para dar recheio a um esquema altamente sofisticado de figuras em desenvolvimento dialético. Então, pareceria que o velho Paulo Honório vem nos enganando há quase um século e parece que ninguém ainda havia percebido¹⁹. Apenas dessa forma, porém, Paulo Honório personagem e Paulo Honório narrador podem coincidir na narração.

Pode ser, nessa leitura, que a ruína do sentimento de propriedade por sua própria volição seja uma conquista. O livro não seria o canto do cisne, mas uma obra

17 CANDIDO, Antônio. *Ficção e Confissão*, 2006, p. 33.

18 Não basta que o sentimento de propriedade se expresse positivamente em Paulo Honório, sua autoridade está fundada também na oposição com a versão malsucedida do sentimento de propriedade, isto é, Luís Padilha.

19 Abel Barros Baptista apresenta também uma desconfiança diante das constantes autocontradições na fala do narrador de *São Bernardo*. No caso do ensaio de Baptista, essa percepção aguçada leva a um exame do romance em linhas diferentes das que se conduz aqui. Nelas, o crítico percebe o sentimento não como algo que o narrador controla, mas cujo caráter esmagador transborda a capacidade de compreensão de Paulo Honório. Daí a dificuldade de um personagem como Paulo Honório sair intacto de sua tragédia. Ver BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*, 2005.

prima calcada na dissimulação do sentimento para a figura. Que Paulo Honório tenha mobilizado esses sentimentos para poder construir *São Bernardo* (livro) quando perde São Bernardo (fazenda) terá sido realmente um golpe digno de uma mente como a sua. Essa hipótese, porém, é tão provável quanto a contrária, e afinal ficamos suspensos entre uma e a outra, uma vez que seria imprudente descartar qualquer uma das duas agora. Decerto, há uma tragédia ocorrendo no *São Bernardo*, mas quem conta essa história é o narrador protagonista, este que é capaz de tudo para ter sucesso em seus objetivos. Novamente, há sentido na homonímia do livro com a fazenda, mas essa figura que identifica o livro à fazenda é extremamente desigual. Ao contrário da metáfora, que opera tal qual o lado de fora de uma bolandeira, alternando entre dois lados e dando dinâmica a dois termos essencialmente identificados, essa figura implica a suplantação de um termo por outro ao menos ambíguo. Quero dizer, a conquista de *São Bernardo* (livro) é altamente problemática. Primeiro, porque seu sucesso é indissociável da destruição de São Bernardo (fazenda). Segundo, porque, por isso mesmo, a retransmissão neste caso (como a rotação da bolandeira) não é possível. Podemos representar a fazenda e sua conquista por meio do livro, mas não o livro por meio da fazenda. No caso dessa leitura, retoricamente consciente, a figura pela qual *São Bernardo* (livro) substitui São Bernardo (fazenda) não é mais uma figura, mas ela é atingida por meio do processo figurativo que fora ambigamente afastado no começo da narrativa e que se insinua bruscamente nela, o da metonímia. Isto é, o livro se torna signo da fazenda porque ele sobrevive a ela e é obtido essencialmente pelos mesmos procedimentos empregados para a conquista da fazenda; mas a relação do livro com a fazenda é diacrônica e não sincrônica e, assim que o livro encontra a fazenda, ele corta a possibilidade de livre troca de um com o outro. Dispostos em um eixo diacrônico, o livro e a fazenda se justapõem um ao outro. Assim que os esforços utilizados por Paulo Honório para construir a fazenda constroem o livro, não há mais retorno: o livro enquanto representação da fazenda se torna ilegível, torna impossível a compreensão da fazenda pelo livro. Assim que se torna figura da fazenda, o livro se desfigura. Nada mais pode suplantá-lo como ele suplanta a fazenda e sua substituição por rotação pela fazenda não pode mais ser repetida. Nessa dinâmica, a relação entre sentimento e estrutura narrativa, eventos e narração, fenômeno e linguagem tem o aspecto de uma figura que desfaz as relações de prioridade entre ambas pelo mesmo mecanismo que as estabelece.

Não se trata, portanto, de termos chegado a uma interpretação verdadeira e termos desmascarado finalmente as artimanhas de Paulo Honório. Assoma-se não uma nova revelação, mas o confronto entre duas leituras perfeitamente possíveis e aceitáveis para o mesmo signo, mas mutuamente incompatíveis, que desfazem o sentido da narrativa. A leitura de Antonio Cândido é tão convincente quanto a leitura retórica que

tracei acima, mas as duas são completamente irreconciliáveis. Esse conflito de sentidos se dá dentro do mesmo signo, os dois opostos sendo essencialmente a mesma coisa, o que complica ainda mais a questão. Nenhum sentimento de propriedade pode nos salvar do fato de que o romance de Graciliano Ramos se divide em duas interpretações autoexcludentes, em dois romances incompatíveis um com o outro sem deixar de ser um. Essa cisão ocorre justamente no ponto que dá estabilidade às duas leituras, o éthos do narrador, ponto aparentemente estável e uno, mas que se divide em duas partes incompatíveis. A personalidade do narrador e a configuração de seus caracteres, que deveriam promover o encontro entre o narrar e o narrado, também fazem com que esse encontro tenha o aspecto de uma ilusão de ótica. Longe de ser o centro de uma identificação ou não identificação, esse éthos tem esse aspecto autocontraditório em razão de sua estrutura figurativa.

A relação de desfiguração do livro com a fazenda poderia ser posta em termos de uma fenomenologia da narrativa, com o que a revelação da falsidade emocional de Paulo Honório equivaleria a uma recuperação da coerência de sua empreitada. O relato pressupõe sempre que seu objeto não mais está aberto à experiência sensível. São Bernardo só poderia se tornar *São Bernardo* quando não mais existisse. Essa perda no âmbito fenomênico parece equivaler a um ganho na consciência de Paulo Honório, uma vez que o ocaso do objeto aos sentidos permite seu conhecimento e interpretação, a queda da fazenda permitindo outro triunfo do fazendeiro como escritor (então, na narração, Paulo Honório fazendeiro e Paulo Honório narrador poderiam finalmente se encontrar). E, nesse enganar de seus leitores, Paulo Honório se constituiria como sujeito tanto por afirmar seus caracteres em sua narração (com o que o ato de narrar, este sim, pode se relacionar metaforicamente com os atos de conquistar a fazenda por serem essencialmente iguais) quanto por retomar anaforicamente seu objeto e o representar em seu relato, a anáfora sendo necessariamente o preenchimento das duas partes. A reconciliação estaria feita, já que a sedução dos leitores quanto a seus sentimentos teria sido atingida pelos mesmos meios com os quais se conquistou a fazenda.

O problema, porém, dessa dialética não está em um distanciamento da mente quanto àquilo que ela conhece ao ser introduzida em um sistema formal inteligível. Quanto mais a consciência sobre os fenômenos se desenvolve, mais isso significa que, embora estejam distantes no tempo, consciência e fenômenos se reencontram no plano do conteúdo. A nostalgia e a lamúria pela perda de Madalena e da fazenda são análogas a um grande ganho, em contrapartida, o ganho de *São Bernardo*. Antes, o problema está em que, precisamente nessa conquista, emerge a cisão de que falei acima, uma vez que, nesse caso, o sofrimento e a lamentação não poderiam coincidir consigo mesmos, condição necessária para a reconquista de São Bernardo em *São Bernardo*.

Se eles representam outra coisa, bem podem ser empregados para a construção de um enredo, então, o livro se desfigura mais uma vez e se mostra incapaz de retomar posteriormente a fazenda no âmbito mais profundo do sucesso dos caracteres de Paulo Honório. O logro, em suma, em construir o romance pelos mesmos recursos com que se construiu a fazenda é uma vitória que deve permanecer para além da percepção, em que a narrativa difere radicalmente daquilo que ela representa, paradoxalmente, por ambos se identificarem em termos de conteúdo. Essa vitória não é uma vitória da consciência, é uma perda, e *São Bernardo* como conquista da narração se torna ilegível enquanto tal, com o que seu caráter enquanto vitória é indissociável de seu aspecto como derrota. Em termos de texto, essa ruptura do relato enquanto construção consigo mesmo se dá na forma da inconciliabilidade entre metáfora e metonímia na estrutura de uma mesma cena.

Então, a imagem que surge da narrativa é totalmente outra. Em vez de promover uma próspera configuração na qual experiência e consciência se encontram e se justificam, a narrativa configura uma ilusão de ótica que não permite abandonar aquilo que ela também não pode acessar. Essa ilusão não é a obra de uma mente, mas uma condição linguística. A desconstrução da primazia do sentimento de propriedade pela prioridade da linguagem figurativa não pode parar na simples ratificação do poder de ilusão por parte do narrador — até porque a linguagem figurada desconstrói esse poder de linguagem. As figuras não derivam autoridade do narrador, logo o aparente controle de Paulo Honório sobre suas figuras se converte na revelação da perda do controle sobre essas figuras. A hipótese de que podem ser as figuras que selecionam os sentimentos e não o reverso não pode descansar apenas na remoção da prioridade do pathos sobre a retórica, mas deve continuar até a desconstrução do éthos também. Isto é, se for assumido que o esquema figurativo de *São Bernardo* tem prioridade sobre o sentimento de propriedade que encena, deve-se assumir que os caracteres de Paulo Honório, por extensão, também podem ser selecionados por essa estrutura. Isso explica, com efeito, a complicação retórica da cena da narração.

Vista em si, a relação entre sujeito e narrativa se torna justaposta e desconexa como as passagens do próprio romance. O enredo seria uma alegoria do sujeito assim como o reverso e torna-se impossível decidir não pela prioridade de um sobre o outro, mas sobre o estatuto da própria relação. Já não se pode, em suma, assumir o esquema no qual a narrativa, separada temporalmente do evento, produz uma coincidência do sujeito que narra com o sujeito da experiência no plano epistemológico. Essa coincidência é uma das muitas ilusões da narrativa, o canto de sereia da figuralidade que dá forma à ficção. Os elementos bem se conservam, mas sua relação é inteiramente arbitrária, como a própria insistência dos elementos que compõe o relato de Paulo Honório em seus detalhes deve dar a entender. Por isso, “à revelia” está não o mundo

com relação ao qual Paulo Honório pareceria ter ficado para trás, mas os próprios meios de sua reconquista na linguagem narrativa. Perceba-se, por exemplo, como a cena do último capítulo que o ata ao segundo é introduzida: “**De repente** voltou-me a ideia de construir o livro.”²⁰ Nada há que motive a repetição do relato sobre o ato de relatar: de repente ele é postulado. O mesmo se dá na primeira ocorrência da tematização do relato, com o que a recuperação do segundo capítulo pelo último é apenas a justaposição de elementos desconexos. Ao cindir o primeiro capítulo e começar o segundo, a ideia de compor o romance não é introduzida por Paulo Honório por meio de uma relação necessária. Não existe nada que identifique o tema da narrativa ao sentimento interior ou ao mundo exterior. A ideia ocorre e o que produz sua recordação é o fato de que o narrador escuta “novo pio de coruja”²¹, a mera materialidade do som que pontua a narrativa de *São Bernardo* como um metrônomo. Com efeito, ao se tornar ilegível, o título do livro *São Bernardo* se torna muito como o pio de coruja também: mera letra. Neste caso, nem mais ao próprio pio de coruja seria possível identificá-lo, ambos tendo perdido seu caráter de figura.

Repetidos através da história, os detalhes que organizam sua alegoria apontam sempre em duas direções contraditórias. A alegoria dos sentimentos montada em *São Bernardo*, como toda alegoria, ofusca na mesma medida em que revela e com isso vai-se toda a unidade homem-ação, sentimento-narrativa, e a mera matéria do texto suspende a continuidade entre sua representação literal e seu sentido. A continuidade significante-significado, como é típico na alegoria, se torna não uma cisão entre dois objetos diferentes, mas uma representação repleta de interferências, na qual o entendimento é quem se encontra bloqueado. Essa relação que, para fazer uso das palavras de Paul de Man, não é apenas de disjunção, mas de distração também²², explica por que razão Paulo Honório repete passagens que julga insignificantes, concentra-se em anedotas aparentemente auxiliares e expressa conhecimentos inúteis para a construção de uma narrativa. A relação da alegoria com o conteúdo que ela deve representar, assim como a relação entre São Bernardo e *São Bernardo*, não é apenas de disjunção, é de deflexão também. Essa relação se deve justamente aos detalhes que constituem a narrativa e necessariamente forçam o sentido afirmado a divergir do sentido representado.

De nada adianta a Paulo Honório dar a seu livro o mesmo nome que tem sua fazenda em Viçosa, Alagoas, estabelecendo um momento aparentemente referencial desde o início do livro. A unidade do relato enquanto ato de relatar depende da unidade de sua estrutura cognitiva. A partir do momento em que essa unidade se mostra não

20 Ibidem, p. 180. Meu negrito.

21 Ibidem, p. 9.

22 Cf. DE MAN, Paul. *Allegories of Reading*, p. 74-5.

apenas contraditória como também incapaz de se fechar em uma coerência que subjaz às contradições, torna-se impossível falar em uma unidade do sujeito no e pelo ato de narrar – paradoxalmente, pelo motivo de ele ter empregado na construção de ambos a mesma estratégia, o mesmo procedimento de significação. Nesse sentido, a dificuldade passa tanto para a possibilidade de o narrador de *São Bernardo* compreender e ler (logo relatar) sua própria experiência quanto para a possibilidade de se ler São Bernardo (em *São Bernardo*), e a deformação da experiência pela materialidade do relato toma a frente à vitória da consciência que deveria ser atingida em primeiro lugar. Como narrador, Paulo Honório só pode alcançar seu passado, Paulo Honório fazendeiro, deformando-o totalmente. Isto é, Paulo Honório narrador só pode se encontrar com Paulo Honório fazendeiro quando emprega na construção de seu romance a mesma dissimulação empregada na construção da fazenda. Contudo, com isso, sacrifica-se a possibilidade de coincidência da narrativa com o conteúdo da experiência, uma vez que se torna impossível determinar a validade epistemológica do produto final do relato. Como empreendedor e negociante, Paulo Honório sabe que alguma quantia há de ser perdida para que se possa fazer lucro, mas a linguagem narrativa não segue a lógica dos investimentos – ela é mais desigual. Nesse sentido, não se pode utilizar nenhum sentimento para dar forma à narrativa, nem mesmo o da saudade daquilo que não pode ser recuperado, uma vez que a narração, ao contrário do sentimento, jamais pode coincidir consigo própria. Se o narrador faz alguma coisa com o passado rememorado, ele apenas o lamenta, como faz Paulo Honório, mas esse lamento não pode conduzir sua história adiante. *São Bernardo* não pode, com isso, ser a alegoria nem do fracasso nem do sucesso de um sentimento subjetivo (a oposição entre os dois sendo mero jogo retórico), mas sim a alegoria desestrutiva das figuras a partir das quais a linguagem fornece a ilusão de recordação, subjetividade e completude.

Por isso, também só depois, no tempo da narração, pode Paulo Honório compreender sua história, mas essa compreensão é desigual, e já não se pode mais designá-la pelo nome “compreensão”. Tal é a razão de uma narrativa como *São Bernardo* ser circular e o ponto de retomada do segundo capítulo pelo último dar a ilusão de ter passado por toda uma história sem dela extrair qualquer moral superior. O momento da coincidência vem tarde, na forma de uma impossibilidade da leitura e da narração, precisamente quando já não há mais coincidência. Essa impossibilidade é repetida desde o começo do livro, reafirmando sua falta de sentido da mesma forma que o pio da coruja. Não surpreende que seu aspecto final seja o do corpo deformado: “um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens.” Esse símbolo já não é mais um símbolo, mas a alegoria da impossibilidade da narração. Aqui, o coração e o cérebro não significam um corpo maior, do qual eles não fazem parte, pois não são mais figuras; são coisas destacadas e disformes. Detalhes

que apontam para outro lugar, alegorias. Não um ciclo temporal, mas uma repetição que nunca encontra com sua finalidade. E uma constatação como “Foi esse modo de vida que me inutilizou” só pode ser expressa como é, no pretérito perfeito, porque aquilo que ela descreve se foi há muito tempo. Paulo Honório recupera a harmonia da expressão justamente na expressão da desarmonia: “Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes”²³. Destacadas entre si, as partes do corpo já não são mais partes de nenhum corpo, mas, deformadas, são vistas na deflexão do corpo que deveriam significar.

O lamento que pontua o final do livro é, com frequência, interpretado pela crítica como momento de epifania de Paulo Honório sobre sua condição no mundo. Ele expressa justamente uma condição linguística, que é a condição da narrativa. Se estivermos diante de uma epifania, ela só pode ser disforme como a figura que ela utiliza, já que sua expressão e seu sentido foram rompidos um quanto ao outro. Epifaniza não seu conteúdo, mas a inevitabilidade de sua deflexão em sua apresentação. É errôneo dizer que Paulo Honório “se transforma” em um monstro com o entendimento de sua história, porque sua história termina onde começou sem nenhum entendimento e transformação (embora a ilusão de temporalidade seja responsável por esse erro); mas apenas assim ela pode se encontrar consigo mesma: atrasada, sem forma. Não coincidência de forma, não coincidência de tempo, repetição. O tom de lamúria a partir do qual o narrador recupera e expressa os eventos do passado jamais pode conduzir a uma elocução una, harmônica, proporcional. Em vez disso, se temos um “corpo escrito”, esse corpo apenas pode ser disforme e desarmonioso, logo não é mais um corpo. Quando a verdade finalmente alcança Paulo Honório, já é tarde e as sombras da noite já estão se assomando. O pio da coruja martela a consciência. Apenas o que se pode fazer é reencenar a narração e seu contraste quando se encontra consigo mesma. E *São Bernardo* há de ficar assim, às escuras, sua narrativa ruminando seu próprio tecido.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

23 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 1979, p. 187.

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Fição e confissão*: Ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CIRURGIÃO, Antonio. “Premonição e simbolismo em S. Bernardo de Graciliano Ramos”. *Revista de Literatura Hispânica*, Providence, v. 1, n. 3, p. 37-54.

DE MAN, Paul. *Allegories of Reading*: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven: Yale University Press, 1979.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2017.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultirx Ltda., 1973.

LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2004.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG/EDUSP, 1992.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*: Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 1992.

Submissão: 02/04/2020

Aceite: 20/05/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e83831>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0

Internacional.