

O intelectual em **S. Bernardo**, de Graciliano Ramos: agregar

Rogério Silva Pereira*

Resumo

O artigo descreve Paulo Honório, narrador do romance **São Bernardo** (1934), como sendo um intelectual. Partindo de proposições tomadas à fortuna crítica de Graciliano Ramos, propõe-se a aprofundar algumas noções consagradas sobre este romance desse autor. Nesse sentido, as leituras que atribuem ao romance a condição de ficção autobiográfica (MIRANDA, 1992) e de confissão (CANDIDO, 1992 e MOURÃO, 1969) são instrumentalizadas para identificar, dentro de um artefato iminentemente ficcional que é **São Bernardo**, elementos que situariam seu narrador como uma pessoa que escreve efetivamente uma autobiografia com teor altamente confessional. Para tanto, o conceito de confissão (FOUCAULT, 1988) é utilizado para aprofundar a noção de “descontrole” (LAFETÁ, 1977), ideia estruturante para se compreender **São Bernardo**. O fito é alcançar uma descrição do público leitor que seria o leitor da autobiografia confessional escrita pelo narrador, ao mesmo tempo em que se explicitaria esse narrador como sendo um escritor intelectual que, ao eleger o público literário como interlocutor de sua confissão, faz um elogio da palavra escrita, da literatura e da vida pública como espaço de resolução de problemas.

Palavras-chave: Intelectual. Graciliano Ramos. Romance.

Levanta-te, entra na cidade.
(Atos dos apóstolos, 9, 6)

1 Ficção e confissão

O binômio ficção-confissão, situado muito além do jogo sonoro, expressa uma tese profícua de leitura da obra de Graciliano Ramos. Nela, Antonio Candido, o crítico que o sintetiza, segmenta a obra em duas partes complementares e

* Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutor em Literaturas de Língua portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).

1 Esse artigo é uma versão condensada e, por vezes, reescrita do capítulo 4 da nossa tese de doutorado de 2004, **O intelectual no romance de Graciliano Ramos** (Cf. “Referências”, ao final). Os conceitos, noções e ideias, fora os cortes feitos por questões de espaço, permanecem os mesmos de então. A tese foi orientada pela profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty e escrita com auxílio de bolsa do CNPq, aos quais agradeço.

coextensivas. “Ficção e confissão constituem na obra de Graciliano Ramos polos que [o autor] ligou por uma ponte, tornando-os contínuos e solidários” (CANDIDO, 1992, p. 69). Assim, de um lado, a ficção compreendendo, sobretudo, os romances; de outro, a confissão-memória, que tem em **Memórias do cárcere** o seu centro. Entre os dois polos, alguns matizes que suavizam as contraposições. Tal é o caso de **Infância**, livro que, sendo de memórias, poderá ser lido, segundo o crítico, como de ficção (CANDIDO, 1992, p. 50). A obra de Ramos se desenvolveria de um a outro extremo, de tal modo que a própria ficção estaria penetrada por elementos confessionais ou, num termo mais preciso, por elementos autobiográficos.

Nessa perspectiva, torna-se coerente caracterizar o mencionado polo ficcional como sendo majoritariamente de “ficção autobiográfica”. Coloque-se, provisoriamente, de lado **Vidas secas** e o que se tem é isso: “ficção autobiográfica”. **São Bernardo**, **Angústia** e **Caetés** seriam por diversos motivos (dentre eles o fato de serem a experiência narrada de seus protagonistas) livros que estariam próximos da autobiografia pensada como gênero. Wander Melo Miranda é o crítico que propõe essa caracterização. Longe de ser contraditória, a fórmula “ficção autobiográfica” é bastante adequada para se pensar a obra de Ramos. O que há de ficcional em sua autobiografia; o que há de autobiográfico em sua ficção? Eis as perguntas de Miranda. A partir delas, ele questiona as fronteiras entre ficção e realidade e as fronteiras entre aqueles dois gêneros que a tipologia clássica havia formulado, a saber, a ficção e a autobiografia (MIRANDA, 1992). Para Miranda, note-se bem, não se trata meramente de ver traços da realidade na ficção ou vice-versa. Sua proposta é partir da “impossibilidade inerente à linguagem de efetuar sem fraturas e disjunções a passagem do eu empírico ao eu textual” (MIRANDA, 1992, p. 45). Entender ficção e memória estruturadas, sobretudo, como linguagem – eis o que propõe.

O romance **São Bernardo** pode ser lido a partir dessas duas noções, “ficção autobiográfica” e “ficção e confissão”. Não se trata, é preciso dizer desde já, de tomá-las ao pé da letra, e sim de percebê-las como linhas mestras e pontos de referência. Não se trata, ainda, de entrever, como faz Helmut Feldman, “reflexos da personalidade de Graciliano Ramos em sua obra” (FELDMAN, 1967), ou mesmo de sublinhar a maior ou menor ocorrência de elementos memorialísticos naquela obra, tomando o texto memorialístico como chave que nos abriria o universo romanesco, como faz Lamberto Puccinelli (PUCCINELLI, 1975). Trata-se, diferentemente, de entrever em **São Bernardo** traços dos discursos

autobiográfico e confessional presentes em seu enunciado. Ou, em outras palavras, trata-se de focar o romance como sendo construído como autobiografia e confissão ficcionalizadas, entrevendo, assim, algumas consequências dessas categorias na configuração do romance.

2 Autobiografia – Paulo Honório, autor de São Bernardo

São Bernardo é escrito como se fosse uma autobiografia. Imagine-se o leitor que se iniciasse na obra do autor pelos trabalhos autobiográficos, tais como os dois volumes de **Memórias do cárcere**. Esse leitor, ao passar em seguida para os trabalhos ficcionais, haveria decerto de hesitar diante das palavras relativamente ambíguas do narrador de **São Bernardo**. Quem fala ali? – ele se perguntaria – Será que se ouve ali a voz autobiográfica de Graciliano Ramos, aquela mesma voz entrevista em **Memórias do cárcere**? E seria com certo esforço e estranhamento que esse leitor perceberia que a voz expressa nas primeiras linhas de **São Bernardo** não é aquela cujo nome está impresso na capa do livro, mas sim uma voz ficcional, a do personagem-narrador Paulo Honório. De fato, é com certo vagar que um tal Paulo Honório se insinua sob seus olhos, substituindo aos poucos a voz autoral, equivocadamente posta no texto pela imaginação deste leitor desavisado. No estudo que faz sobre o romance de Graciliano Ramos, denominado **Estruturas**, Rui Mourão sublinha essa possível confusão:

Antecipando-se a qualquer ação romanesca e sem se apresentar, uma voz que conta a história dos antecedentes da elaboração de **S. Bernardo** começa a ser ouvida: ‘Antes de iniciar este livro’ – é o que vamos lendo. Saindo desse primeiro lance de frase, somos levados a admitir que é Graciliano Ramos quem está com a palavra e dá início a qualquer coisa como um prefácio. (MOURÃO, 1969, p. 65, grifo nosso).

Mourão destaca um trecho inicial do romance: “Antes de iniciar este livro” e entrevê uma possível reação do leitor. A referência ao livro em si – e não à “narrativa”, à “história”, ou ao “texto” – parece indicar que quem fala ali é Graciliano Ramos, o autor, escrevendo algo como um prefácio. Mas a indicação é precisa: aquelas são as palavras de abertura do capítulo “1” do romance; não se trata de um prefácio. No final desse capítulo, a menção a um nome dissolve qualquer dúvida quanto à identidade da voz narrativa e ao gênero que se tem sob os olhos.

Não se trata de Graciliano Ramos; trata-se de um certo “Paulo”, o narrador; e trata-se, por certo, de um romance. E, já no início do capítulo 3, o narrador se apresenta, consolidando a certeza: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório...” (RAMOS, 1977, p. 12). Nesse ponto aparece um elemento mais concreto que ancora o texto em seu devido polo ficção. Aqui, repete-se o nome, agora completo, “Paulo Honório”, distinto daquela marca de autoria, o nome próprio do autor, Graciliano Ramos, presente na capa do livro.

Mas há de se acusar o lapso. Trata-se desse breve limbo de indistinção em que se permite colocar em dúvida a identidade da voz que enuncia a narrativa de **São Bernardo**. Num *flash*, autor e narrador foram confundidos; e foram confundidos os gêneros. A se pensar com Mourão: “já é romance ou ainda se está num prefácio escrito pelo autor”?

Mas uma piscadela espanta a dúvida. Rapidamente, as identidades se cristalizam e cada qual, narrador e autor, passa a cintilar em sua devida órbita. Graciliano, autor; Paulo Honório, personagem-narrador. A partir daí a ambiguidade se dissipa e o romance põe-se a girar.

Mas e se, antes disso, fosse possível ser levado a sério aquilo que ficou apenas sugerido? E se, antes de se iniciar a leitura como a convenção exige (personagem-narrador de um lado, autor de outro, etc.), fosse possível adentrar aquele limbo e deixar brilhar lá uma outra configuração? Mourão fala de uma ambiguidade quanto à voz que enuncia o texto. Isso permite que se pense num Graciliano que falasse, sem avisos, logo no início de **São Bernardo** saindo da capa, adentrando a periferia do texto e enunciando-se no primeiro capítulo da narrativa, como se num prefácio – numa altura do texto onde já deveria estar falando Paulo Honório. Pois bem, e se fosse possível inverter os vetores gravitacionais e se permitisse que Paulo Honório avançasse para fora da moldura da narrativa, se impondo na capa do livro como autor de **São Bernardo**? E se fosse possível que Paulo Honório fosse entrevistado como autor de **São Bernardo**?

Já nessa nova configuração, o que se vê é uma voz que enuncia no mesmo tom daquela que é ouvida em **Memórias do cárcere** – uma voz autobiográfica. De fato, posta de lado a ficcionalidade declarada do livro, o que o leitor tem sob os olhos é uma autobiografia – ao menos no plano ficcional. Paulo Honório conta sua própria vida, escrevendo-a. O que fica, ao menos provisoriamente, e por hipótese, é que Paulo Honório aparece como o autor-escritor-narrador-protagonista de São Bernardo.

Aceitar isso é admitir então que ali fala uma pessoa (e não um personagem de ficção) por trás do nome próprio “Paulo Honório”, escrevendo os fatos de sua própria vida. E o faz declaradamente com intuito manifesto de publicação.

Logo na primeira linha da narrativa, o narrador informa que o leitor está diante de um livro (não de um manuscrito) escrito por ele próprio, Paulo Honório e, pouco depois, que quer esse livro publicado e vendido. “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho [...] e já via os volumes expostos, um milheiro vendido” [...] (RAMOS, 1977, p. 7). Essa é talvez a primeira coisa a se explicitar: trata-se de um livro escrito por Paulo Honório que narraria predominantemente fatos de sua própria vida que abrangeria desde a sua mais remota infância até o início da velhice – uma autobiografia.

Aqui é preciso caracterizar minimamente a autobiografia a partir da clássica definição que faz dela Philippe Lejeune (2008). O centro da autobiografia concentra-se na identidade autor-narrador-personagem. “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador, e o personagem. [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 15) – ou seja, autor, narrador e personagem devem ter, no livro, na capa, no texto, etc., o mesmo nome e devem, portanto, ser a mesma “pessoa”. Além disso, destaque-se a noção de “pacto autobiográfico” inerente à autobiografia: os fatos contidos na autobiografia são apresentados por seu autor como sendo verdadeiros. Por sua vez, o leitor diante destes fatos sabe que pode recorrer, em qualquer caso (dúvidas, controvérsias, etc.), a eventuais provas públicas e a outras fontes. “Pactua-se” entre autor e público que na autobiografia o que se lê é a verdade – trata-se de “pacto referencial”. Nesse sentido, a autobiografia é um texto referencial, como os textos históricos, científicos, biográficos, dentre outros. “Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de pacto referencial” (LEJEUNE, 2008, p. 36, grifo nosso). Além disso, a autobiografia implica o fato de que o leitor se encontra diante de um autor-narrador que toma a si mesmo como objeto da narrativa, ele é o protagonista, sua vida, ações, pensamento e sua personalidade são os temas da narrativa. Os demais personagens, ações e temas passam, por assim dizer, a figurar como pano de fundo e exterioridade dessa vida individual. Nesses termos, não é a vida histórica e os fatos externos ao protagonista o que conta. A autobiografia põe o indivíduo que narra no centro dos acontecimentos. Na autobiografia, o que conta é o indivíduo, não o coletivo; é aquela personalidade, não o meio histórico-social.

Assim, pode-se dizer que o livro de Paulo Honório é uma autobiografia. Reiterem-se os fatos de Paulo Honório ser, ao menos ficcionalmente, o autor-escritor-narrador-personagem do que publica e de ser sua vida pessoal o centro do que escreve, isto é, a narrativa trata da representação dele próprio. Aceitos esses argumentos, estabelece-se a certeza de que Graciliano Ramos em **São Bernardo** faz a ficcionalização do gênero autobiográfico tradicional. Ou seja, ele usa dos procedimentos de uma autobiografia tradicional para produzir efetivamente um romance. Desse modo, ele prepararia o seu leitor para ler o romance como uma autobiografia.

3 O autobiógrafo Paulo Honório

Examine-se brevemente o “homem” inscrito nessa autobiografia. Os dois primeiros capítulos de **São Bernardo** são metalinguísticos. O crítico J.L. Lafetá diz que se trata de capítulos em que Paulo Honório se apresenta ao leitor. De fato,

[...] aquilo que de mais forte nos fica das páginas iniciais é a impressão da sua figura. Sem nos dizer nada explicitamente sobre si mesmo, fornece-nos no entanto a sua imagem: um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos. (LAFETÁ, 1977, p. 176).

Mostrando-se como um homem empreendedor, dinâmico, dominador, Paulo Honório, por outro lado, acaba por mostrar-se também como sendo um escritor.

Uma das primeiras imagens que se vê, nesses primeiros capítulos, é a do típico escritor. Ali, Paulo Honório pinta-se imóvel, solitário, pensativo, com a pesada pena na mão, angustiado com o novo “trabalho” de escritor:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar [...] suspendo às vezes o trabalho moroso [...] 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 [...] volto a sentar-me, releio estes períodos chinfrins. Ora vejam se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo (RAMOS, 1977, p. 10).

No trecho veem-se anunciados alguns dos motes do livro: a escrita alternando-se com a pausa para a reflexão, e a comparação de si com Madalena, a esposa já morta, também escritora. O escritor novato tem dificuldade de escrever. Havia se proposto usar na fatura do livro os procedimentos de planejamento que impusera à construção de sua fazenda: “imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” – mas logo desiste do método. À divisão quase fordista do trabalho se contrapõe um retorno ao artesanato individual da escrita. No trecho a seguir, isso fica patente: “Abandonei a empresa. Um dia ouvi de novo o pio da coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto traz qualquer vantagem”. (RAMOS, 1977, p. 9, grifos nossos).

Expiar certa culpa, expulsar os pios de coruja da consciência: eis um dos motores manifestos da escrita do livro de Paulo Honório. Nesse momento, parece surgir um livro cuja motivação não é, pois, o intuito de se obter uma vantagem pessoal qualquer. Não utilitário em qualquer sentido e que evoca a mulher já morta, Madalena, o livro seria desencadeado por um mero pio de coruja, som da natureza, com certo timbre místico atribuído pelo narrador Honório. Abandonada a empresa, surge então um livro feito com seus “próprios recursos” – isto é, individualmente, artesanalmente – escrito sob inspiração da esposa morta.

É esse o escritor fictício de **São Bernardo**. Homem dividido entre certo desejo que o subjuga e a racionalidade utilitária. Nesses termos, quando escreve no trecho acima que “abandonou a empresa”, Paulo Honório está mais do que assinalando mera desistência.

A expressão “abandonei a empresa” permite três leituras: 1) a expressão parece dizer que Paulo Honório abandonou a própria fatura do livro – depois retomada, com outro método; 2) parece também dizer que ele abandonou a ideia de compor o livro como “empresa” capitalista, pois estava decidido a não mais fazê-lo pela divisão do trabalho especializado, visando ao lucro. Ele não será mais um empresário (pelo menos no que se refere ao livro) que organiza a linha de montagem, que divide o trabalho e que se apropria privadamente do lucro auferido da exploração deste trabalho (MOURÃO, 1969, p. 67). Por fim, 3) a expressão também diz que ele optou por certo tipo de método oposto ao consagrado pela empresa capitalista, usando meios próprios, meios artesanais. Esta decisão assinala uma profunda oposição entre as duas São Bernardo, a fazenda e a narrativa: uma é industrial a outra, artesanal. Eis outra faceta do escritor: ele é um artesão. “O livro, escrito à mão por Paulo Honório, seria uma superação

da divisão do trabalho” (WALTY, 2001), esse método que rejeita ao construir o livro, mas que usara extensivamente na construção de sua fazenda. Paulo Honório agora é alguém que, tendo sido a vida toda um racionalizador, tendo se guiado por procedimentos consagrados pelo capitalismo para transformar e recriar o mundo que o circunda, opta pelo artesanato – essa forma de trabalho pré-capitalista. Note-se, de passagem, o movimento reverso, a marcha-à-ré dada pela fórmula proposta por Walty acima: “superação da divisão do trabalho”. Se é verdade que a divisão racional e social do trabalho, inerente ao capitalismo, é vista como desdobramento natural e historicamente necessário do artesanato – ou seja, um mandamento da bíblia capitalista–, ao se propor superá-la “avançando” para o artesanato, Honório acaba invertendo, por assim dizer, o processo histórico, tido como natural – isso implicaria para ele abjurar o capitalismo que ele tanto reverencia; em certo sentido, numa autoviolência.

A multivalência de sentidos mostrada atesta certa luta impressa na escritura do livro de Paulo Honório, que parece caracterizá-lo. Iniciado o livro, não é o interesse de lucrar que o dinamiza, é o desejo de contar que o impulsiona. A narrativa percorre essa trajetória que pode ser assim esboçada: o homem que racionaliza cede espaço ao que deseja. Nesse trajeto, há um conflito entre esses dois polos esquemáticos: entre o que manifesta fazer enquanto escritor e o que de fato acaba por fazer. Lafetá observa esse trajeto e assinala seu resultado: é “o mundo à revelia”. O crítico diz isso para marcar uma mudança em Paulo Honório, que passa de sujeito a assujeitado. De dinamizador da natureza e do mundo a um semi-inválido conduzido, dentre outras coisas, pela escritura do livro que compõe. (LAFETÁ, 1977, p. 193e seguintes).

Há um descontrole manifesto no enunciado do qual outros críticos dão conta. Ali brotam frases que, segundo Leticia Mallard, devem ser explicadas pela existência de dois planos entrevistos no nível do enunciado: um “consciente” e outro “subconsciente”. Há no enunciado do texto algumas “ambiguidades”, “circunlóquios” e “metaforismos” que denunciariam a existência de um plano subconsciente, onde ficariam resguardadas, de certa forma, as culpas inquestionáveis do narrador (MALLARD, 1976, p. 51). A presença daquelas estruturas referidas por Mallard frustra um possível projeto realista de Paulo Honório. Vê-se a desagregação de um projeto transparente e ordenador.

É o que parece realizar Graciliano Ramos em **São Bernardo**. O autor constrói um personagem em processo. O escritor racionalizador, desdobramento do homem

prático e racionalizador que o idealizara, mal se delineia e já agoniza, cedendo lugar a outro: o escritor que deseja. O que Paulo Honório escreve parece se compor à sua revelia. Isso talvez fique patente à medida que o leitor vai virando as páginas da sua autobiografia. Que tipo de autobiografia é essa?

Não se trata evidentemente da autobiografia do elogio ou do bom exemplo. O autorretrato que pinta de si é monstruoso em todos os sentidos: seja do espírito, seja do corpo. Um lobisomem: algo de humano e ao mesmo tempo de fera traçoeira o constitui. É essa a pintura impiedosa que faz de si na última página de **São Bernardo**.

Mas não só na última página: de certa forma, o livro todo é isso. Paulo Honório pinta-se como homem de propriedade que divide o mundo em dois grupos: os que têm e respeitam os bens materiais, esses os eleitos, e os que não têm e não respeitam. Para ele, o ganho é verdadeira ascese: “o próximo lhe interessa na medida em que está ligado aos seus negócios, e na ética dos números não há lugar para o luxo do desinteresse” (CANDIDO, 1992, p. 25). Assim os que o circundam estão todos submetidos ao seu interesse. Da mesma forma que toma as terras de Luís Padilha e o expulsa de lá, chama-o depois para figurar de professor numa escola que abriria para contento do governador, o que lhe traria algum benefício. “De repente supus que a escola poderia trazer a benevolência do Governador para certos favores que eu tencionava solicitar”. (RAMOS, 1977, p. 40).

Nada é gratuito e tudo é relatado com um mínimo de escrúpulo. A certa altura, por exemplo, Paulo Honório sugere que mandara seu jagunço, Casimiro Lopes, matar um desafeto, o vizinho Mendonça, com o qual tivera uma desavença por limites de terra. Sugere também que, enquanto morria Mendonça, estivera de propósito em reunião com o padre da cidade com o fito de dar-se um alibi (RAMOS, 1977, p. 32). Não só faz isso, mas conta que o faz. Também o ciúme, a tortura mental, as relações de posse que trava com a mulher darão a medida do tipo de homem que ele é e do tipo de autobiografia que escreve.

Ao lado disso, seu desejo de publicação é evidente: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem” (RAMOS, 1977, p. 11). Aqui, reverbera o desejo inicial de ser lido, de poder conversar com “pessoas” que leem, com leitores de literatura. Uma autobiografia de vilezas escrita para um público de leitores de literatura. Essa gente para a qual ele expressamente escreve não vai encontrar ali literatura, mas, se quiserem, poderão lê-lo como tal. Diante disso, surgem duas perguntas: por que publicar um livro que o degrada e achincha? E, sobretudo, por que ele próprio escreveria tal livro?

A resposta não é fácil. Reforce-se, contudo, um argumento. Se não é por interesse que ele intenta escrever seu livro, como se viu acima – também não é por interesse que ele o fará publicar. Não se pode tomar ao pé da letra o parágrafo inicial da narrativa: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho [...] e já via os volumes expostos, um milheiro vendido” [...] (RAMOS, 1977, p. 7). A motivação calcada no interesse de venda dos livros deve ser deixada de lado – de resto, desde o início, o próprio narrador logo a abandona. É pouco pensar em Paulo Honório como um homem que relatasse seus crimes e vícios e que os publicasse somente para vender, somente para ganhar dinheiro. O dinheiro parece entrar como justificativa precipitada.

É possível pensar em outro sentido para esse aparente afã de lucro. Pense-se nesse homem que se pinta como ser racional, atravessado, subitamente, por um desejo desagregador. A esse homem, ocorre um desejo de escrita que ele tenta logo justificar pela possibilidade de lucro imediato. Diante de um desejo encontrado em si mesmo, o utilitarista interpreta-o como ânsia utilitária. Quero escrever um livro: quem sabe isso não me trará dinheiro? – parece ser o seu raciocínio. Assim, o dinheiro é apenas um pretexto superficial e, ao fim, com pouco sentido.

Afastado o pretexto de venda, resta, entretanto, esse mal justificado desejo de publicação da própria vida. Não se deve desprezá-lo. Fórmulas do tipo “E como sabem”, “Lembram-se” (RAMOS, 1977, p. 95) atestam esse desejo de se expor a um interlocutor ou a interlocutores.

Examine-se mais de perto esse desejo de ser comprado e de ser lido. Quem iria querer comprar a vida escrita de Paulo Honório? Que interesse público haveria pela vida de um burguês que mata para conseguir seus objetivos, que destrói a vida da esposa pela paranoia e pelo ciúme, que, com pouco ou nenhum escrúpulo, constrói uma fazenda numa cidade do interior de um estado periférico como o de Alagoas? Mil leitores de um escritor estreante na década de 30, no Brasil dos coronéis e dos analfabetos? É muito. O que faria esses leitores acorrerem às livrarias? A narrativa das vilezas de um coronel-burguês? A exposição pública desse coronel? Questões espinhosas. Se ao menos se tratasse de memorialismo, isto é, se ao menos fosse o conjunto das memórias de um homem que, como Paulo Honório, viveu no momento de transição da República Velha para o Estado Novo, com seus elementos da política e da economia, etc. Mas não. É vida privada tornada pública, eis a autobiografia de Paulo Honório. Ao menos de início, seu livro não tem qualquer apelo editorial.

Ali sequer o autor explicita o contexto histórico. A título de exemplo, tome-se a menção da “Revolução de 1930”. Esse marco da historiografia tradicional é mencionado de passagem e de modo ambíguo apenas como “revolução de outubro” ou, simplesmente, “revolução” (RAMOS, 1977, p. 7, p. 163 -164), sinal da pouca dimensão dada ao mundo externo pelo narrador. Paulo Honório, assim, parece querer, antes de tudo, que o público o leia. Ser comprado parece ser secundário.

Mas, por outro lado, o que faria Paulo Honório publicar tal ordem de intimidades escandalosas? O que faria Paulo Honório publicar que mandou tocar e matar o pai das Mendonças por questões de limites de terra; que maquinou, se servindo do vício pelo jogo de azar de Padilha filho, para tomar deste as terras de São Bernardo; que estapeou em público jornalistas que denunciaram assassinatos que ele mesmo sugere ter cometido, que, enfim, atazanou com ciúmes absurdos, com suspeitas paranoicas, a vida da esposa até que ela se suicidasse?

Vanglória? Vaidade? De modo nenhum. Paulo Honório não se vangloria do que fez, ao contrário, arrepende-se. Apesar de se exceder na frieza com que narra os fatos, coroa sua narrativa com um capítulo cujo tom de pesar e de arrependimento é evidente, como se tudo, ao fim, carecesse de falta de sentido. “Julgo que me desnorteei numa errada” (RAMOS, 1977, p. 166), ele escreve no capítulo final do livro, em que perfaz um balanço da própria vida. Refletindo sobre si mesmo, nesse mesmo capítulo ele escreve: “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal” (RAMOS, 1977, p. 170), assumindo em si os dois vícios, o egoísmo e a brutalidade, explicitando em si a consciência disso. O resultado é um silogismo simples que o condena. Paulo Honório declara que se reconhece bruto e egoísta, logo, Paulo Honório de fato o é. Essa é a conclusão a que chega seu leitor: culpado. Paulo Honório não quer somente relatar fatos de sua vida a um público, ele quer relatar fatos de sua vida, que ele reconhece como sendo criminosos, a este público. Não expõe sua vida criminosa sem consciência de que o faz. Ao contrário, ele o faz concluindo que é de fato um criminoso. A escrita de Paulo Honório, mais do que perfazer uma autobiografia, acaba por levá-lo ao júri. Acaba por transformar-se em algo próximo a uma confissão.

Assim, uma primeira resposta está dada. O Paulo Honório que confessa quer ser ouvido: quem confessa algo, confessa-o a alguém. Paulo Honório quer ter um interlocutor. E, mais do que vender livros, quer ser lido por um público.

4 Confissão e descontrole: incriminar-se

Já se aludiu acima ao fato de que a escritura de **São Bernardo** figura ficcionalmente um descompasso entre projeto e desejo (LAFETÁ, 1977). Para o crítico, o momento da enunciação narrativa é já um momento em que o mundo de Paulo Honório não mais cede ao seu controle. É ele próprio, o narrador, quem se assujeita ao controle do ato de narrar. Esse caudal de revelações cujo conteúdo é a vileza e o crime é também signo do aludido descompasso entre projeto e descontrole. A estratégia textual pinta Paulo Honório como esse homem que diz mais do que gostaria.

Daí, pois, a percepção pelo leitor de outro descompasso: entre uma intenção de publicação e o conteúdo final do livro. O que se planeja não se pode cumprir em face de um produto que excede o planejado. Em outros termos, não é possível publicar o livro uma vez que ele revela mais do que escritor gostaria de ver revelado. A menos que se faça isso usando pseudônimo – que é, aliás, a intenção de Paulo Honório (RAMOS, 1977, p. 10).

Em qualquer caso, a hipótese não se invalida: o escritor Paulo Honório planeja ajudar-se refletindo sobre seus atos, mas acaba incriminando-se. Sua narrativa é uma confissão. Se o fazendeiro Paulo Honório sabe conduzir bem a fazenda São Bernardo, o escritor Paulo Honório (inábil, inexperiente, se sentindo culpado, jogando no próprio campo de sua mulher, Madalena, que é o texto literário) é quem acaba sendo conduzido pela narrativa **São Bernardo**. O escritor Paulo Honório possivelmente planejara um livro sóbrio, sem muitas revelações. Terminado o livro, resta a pergunta: é isso que ele planejara publicar? A resposta é inconclusiva e só permite especulação.

Registrada por Paulo Honório, boa parte dos fatos inscritos em **São Bernardo** é de seu estrito foro íntimo. Algo que se diz para um padre, para um diário íntimo, para um amigo confidente, mas não para o público genérico e abstrato de leitores de literatura. Paulo Honório se exhibe à avaliação e à eventual execução públicas. Justamente ele que odeia denúncias em público, justamente ele que espanca em público um jornalista da Gazeta de Maceió, Costa Brito, por lhe fazer acusações numa matéria paga: “o nome mais doce que o Brito me chamava era assassino” (RAMOS, 1977, p. 65). Justamente ele acaba publicamente confessando em livro o que não aceitava que outros dissessem.

Falar em “confissão” é retornar ao cabeçalho deste capítulo e ao binômio “ficção e confissão” de Antonio Candido, que encabeça esse texto. Lendo **São Bernardo**, o leitor não está somente diante de uma autobiografia, está diante de uma confissão, uma confissão pública. Esse “impulso” de exprimir essa sorte de culpas e responsabilidades pode ser definido provisoriamente como ânsia de confissão.

“É preciso considerar a confissão como fenômeno para se chegar a apreender a completa intencionalidade do texto” (MOURÃO, 1969, p. 71). Ao dizer isso, em um ensaio sobre **São Bernardo**, Rui Mourão propõe uma útil hipótese de leitura do romance que, de certo modo, aprofunda (sem mencionar) a tese de Antonio Candido. O que importa ao crítico é enfatizar que há uma sobreposição do ato reflexivo sobre o ato narrativo no romance. Na narrativa de Paulo Honório, “as ações encontram-se reduzidas a coisa nenhuma; o que se impõe verdadeiramente é uma lucidez que se derrama, que a tudo envolve, que persiste sendo aguçada” (MOURÃO, 1969, p. 75). Para Mourão, a relação que se estabelece em **São Bernardo** é a de um paciente com seu psicanalista, de um herege com “seu” inquisidor (MOURÃO, 1969, p. 70). A se pensar com Mourão, o leitor está diante de uma confissão. Que confissão é essa?

Aqui é útil retomar aquela coruja que Paulo Honório assinala como o gatilho da escrita do seu livro. As corujas (com seus pios ou gritos) aparecerão com frequência ao longo da narrativa. Trata-se de símbolo que, desde o início, evoca a esposa que se suicidou, Madalena. “Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena” (RAMOS, 1977, p. 9). É também a aludida causa que o põe a escrever sua autobiografia em livro, como visto acima: “Abandonei a empresa [a escrita do livro], mas um dia destes ouvi novo pio de coruja e iniciei a composição de repente (RAMOS, 1977, p. 9). Ao longo da narrativa, mais de uma vez, vê-se Marciano, um de seus serviçais, às voltas com a incumbência de desfazer os ninhos de coruja que estão no alto da torre da igreja de sua propriedade (RAMOS, 1977, p. 95, 141, 164). Os símbolos ligados à coruja estão complexamente emaranhados dentro da narrativa. Frequentemente, alude-se a corujas que estariam no alto da torre da Igreja, espécie de panóptico de onde toda a propriedade se avista (RAMOS, 1977, p. 141 e seguintes). Na esteira disso, é na igreja também que se dá o último encontro entre Paulo Honório e Madalena, antes que ela se mate (RAMOS, 1977, p. 144 e seguintes). Em seu ciúme paranoico, Paulo Honório crê ouvir o assobio de um amante de Madalena, escondido no pomar. Depois ele mesmo trata de

supor que o assobio poderia ser um assobio de coruja (RAMOS, 1977, p. 140). De fato, Paulo Honório se representa na narrativa como se fosse obcecado pelas corujas e seus pios. Não se menciona ao longo da narrativa, mas fica ao leitor a impressão vaga de que ele teme nelas aquele mau agouro e/ou aquela má sorte, que o misticismo popular atribui ao pio dessas aves. Como se viu, ele quer acabar com elas, com seus ninhos, com seus sons. A presença desse elemento na narrativa se cerca aos poucos do patológico e do místico. Parece que Paulo Honório apanha aquela metonímia, aquele índice natural, o pio, e tenta atribuir-lhe algum sentido. Vagamente, parece então que a coruja, metonímia da natureza, procura lhe dizer algo – como se a própria natureza falasse, incomodando-o, pressionando-o, como se ordenasse algo, impondo-lhe certo mal-estar. Não há palavras, não há comunicação ou resposta verbal. Mas há uma ação. Trata-se do reinício da escrita do livro “com recursos próprios”, que, parece, é intenção de responder ao apelo monocórdios da coruja. Que apelo é esse?

Na narrativa, a coruja e seu pio parecem se ligar a uma intensa e intransitiva vontade de saber e que domina Paulo Honório. E aqui, não custa lembrar, com efeito, que a tradição liga amplamente a coruja à deusa grega Palas Atena, esta por sua vez sendo alegoria de valores como o saber, a justiça e a civilização, dentre outros, valores caros ao mundo grego e ao Ocidente. Paulo Honório, obcecado pela coruja, esse símbolo do saber, da justiça e da civilização, parece obcecado por narrar sua vida, por transformá-la em palavras e por publicá-las. A confissão, essa “vontade de saber” na fórmula de Foucault, preside essa obsessão que, se verá, tem pouco ou nada de instintual e de natural – os apelos da coruja são da ordem da cultura e da civilização.

5 A confissão em São Bernardo como ato discursivo

A confissão é um ato discursivo cujo objetivo principal é o estabelecimento da verdade. Trata-se de um discurso que penetra os mais variados setores da vida. “O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente”, diz Foucault. Na Modernidade, o indivíduo passa a ser autenticado pelo discurso de verdade que é capaz ou é obrigado a ter sobre si mesmo (FOUCAULT, 1988, p. 58). A confissão ocupa, então, o centro dos procedimentos de busca da verdade e de individuação impostas de fora sobre a pessoa. Em todas as esferas, ela está presente sempre como mecanismo de busca da verdade: na justiça, no amor, na medicina, na

família, nas finanças. Confessa-se um crime tanto quanto um amor; confessa-se voluntariamente ou sob tortura. A confissão é exigência externa, não é deliberação voluntária do indivíduo. Preferências sexuais, amores proibidos, segredos pré-natais – tudo deve vir à tona, do contrário não se autentica o indivíduo, numa sociedade em que, como se disse, é este que detém a verdade sobre si. E é uma obrigação “quase” natural. Como diz Foucault:

[...] não a percebemos como efeito de poder que nos coage; parece-nos que a verdade, na região mais secreta de nós próprios, não ‘demanda’ nada mais que revelar-se; e que, se chega a isso, é porque é contida à força, porque a violência de um poder pesa sobre ela e, finalmente, só se poderá articular à custa de uma espécie de liberação (FOUCAULT, 1988, p. 59-60).

É certa “liberação” o bônus da verdade obtida em confissão. Um alívio. Como se enfim aquele que se confessa estivesse livre de um peso e de uma opressão. Ao contrário, contudo, há nesse juízo consolador uma hábil inversão.

É necessária uma representação muito invertida do poder, para nos fazer acreditar que é de liberdade que nos falamos todas essas vezes que há tanto tempo, em nossa civilização, ruminam a formidável injunção de devermos dizer o que somos, o que fazemos, o que recordamos, o que foi esquecido, o que escondemos, o que se oculta [...] (FOUCAULT, 1988, p. 60)

Naturalizada, umbilicalmente ligada ao poder e ao saber, a confissão também é um ritual de discurso em que o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado. É também um ritual que se desenrola numa relação de poder em que aquele que confessa o faz na presença de outrem, ao menos virtual. Mais que um interlocutor, trata-se de um superior hierárquico que impõe a confissão e que intervém para julgar, punir, perdoar, etc. (FOUCAULT, 1988, p. 61).

Quando Paulo Honório começa de fato sua autobiografia, já no capítulo 3, ele o inicia em tom de confissão: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro”. (RAMOS, 1971, p.12).

A palavra “declarar” pertence à esfera jurídica, os dicionários inscrevem-na como sendo sinônimo de “confessar”. Paulo Honório abre sua autobiografia com intuito de dizer a verdade sobre si.

Como indivíduo, Paulo Honório sempre foi um desenraizado, embora, a certa altura de sua vida, ele pareça demonstrar que quer de algum modo recompor suas raízes. Assim, o órfão Paulo Honório procura e traz, para sua fazenda, mãe Margarida, a negra que o criou (RAMOS, 1977, p. 31, 45, 52, 108). Um indício de busca de identidade. Para Antonio Candido trata-se de gesto de gratidão: “uma só vez ele age em obediência ao sentimento de gratidão, recolhendo a negra que o alimentou na infância e que ama com a espécie de ternura de que é capaz” (CANDIDO, 1992, p. 25). É certo. A aparente alegria com que reage ao ser informado do paradeiro da velha Margarida chega a ser surpreendente (RAMOS, 1977, p. 31). Mas o gesto também parece sintoma dessa busca de raízes e que se aprofundará com a escrita do livro. Entretanto, não é a identidade calcada na origem aquilo que o burguês Paulo Honório procura. De fato, ele precisa é de um discurso que o defina, um discurso em que possa se espelhar. Tal discurso se agrega à busca da mãe adotiva, nesse amplo processo de busca de identidade. Para Paulo Honório, órfão desde cedo, desenraizado, burguês e *self-made-man*, o lugar onde talvez possa buscar a verdade sobre si é no exame confessional de si mesmo. Daí a autopesquisa, daí que o homem de ação seja substituído pelo homem de reflexão.

Não é surpreendente então que, quando propõe tornar-se literato, ele escolha o tom confessional que aprofunda mais e mais no decorrer do livro. Esse movimento “tão natural”, que tem um aparente ar de espontaneidade, quase impede o leitor de perceber que algo dentro de Paulo Honório o está coagindo. Lentamente algo mina sua vontade, a tal ponto que o narrador acabará por dizer o que provavelmente tinha planejado não dizer, aquilo que qualquer criminoso quer esconder. Aos poucos, a confissão brota e transborda. Em certo momento, Paulo Honório é comprimido por um paradoxal sentimento de libertação: uma vontade de declarar o que estava obscuro. É uma sensação de liberdade e de desabafo que se sente ao confessar. Mas tudo isso que parece voluntário é resultado de séculos de opressão sobre o homem ocidental, e o narrador de **São Bernardo** experimenta isso na pele. Importante assinalar que, terminada a escrita do livro, cessa também o pio do coruja.

A necessidade de confissão só ilusoriamente é algo que parece vir de dentro – só ilusoriamente ela é instintual, isto é, uma componente animal. O que acontece aqui é que o ato confessional explicita em Paulo Honório um novo elemento. Há nele a incorporação de algo externo, de algo abstrato e sem nome que luta com o selvagem que está dentro dele. A imagem é iluminista: a natureza desenfreada

cede passo aos valores da civilização. “De-clarar” é trazer à luz o animal. Aquilo que parece brotar do mais íntimo de Paulo Honório na verdade é o poder coercitivo que foi engendrado nele e dentro dele ao longo de sua vida e se insurge nele disfarçado de “instinto” de algo que estaria na ordem do natural, mas que pertence à outra ordem: a da repressão, a da civilização. Não é um “ai” o que emite Paulo Honório – não é mera expressão o que faz; é ânsia de comunicação, desejo de dizer a outrem o que ele é. Há uma luta “de-claradora” dentro de Paulo Honório. Nesses termos, examinar suas relações com seu jagunço, Casimiro Lopes, pode ser útil.

É Lopes quem brinca com o filho de Paulo Honório e Madalena contando-lhe histórias (RAMOS, 1977, p. 130). Aquilo que Paulo Honório não quer ou não tem paciência para fazer (que é brincar com o filho) quem faz é Casimiro Lopes. Uma “boa alma”, segundo o próprio narrador. É ele também a figura pacata que se acocora nas noites longas no alpendre, como um cão de guarda fiel, como um lobo apaziguado, enquanto Paulo Honório escreve. E é ele, por outro lado, o depositário fiel de algumas ações que deveriam caber a Paulo Honório. Notadamente aquelas mais violentas.

Em certo momento, Paulo Honório manifesta a vontade de matar Mendonça – como se viu, um seu desafeto por questões de terra. A narrativa expressa essa vontade com um diálogo em que Lopes interpela Paulo Honório como se somente aguardasse ordens para fazê-lo, como um cão adestrado esperando a ordem de ataque de seu dono (RAMOS, 1977, p. 26-27). Pouco depois, fica aludido, Casimiro Lopes mata Mendonça por ordem do próprio Paulo Honório (RAMOS, 1977, p. 32). A certa altura da narrativa, Madalena acusa este de ser assassino. Estranhamente ele se ofende porque supõe que ela estava ofendendo não a ele, Paulo Honório, e sim ao jagunço. Tomando consciência da confusão num trecho bastante significativo, escreve:

Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. Naquele momento, porém, não vi nas minhas ideias nenhuma incoerência. E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só (RAMOS, 1977, p. 130).

“Lopes” é nome que se deriva do latim *lúpus* - lobo. A função de Lopes na narrativa é a de ser jagunço de Paulo Honório; como alegoria, contudo, ele é a objetivação e a externalização de algo selvagem que de fato está dentro do próprio Paulo Honório: “E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes

éramos uma pessoa só” (RAMOS, 1977, p. 130). Mas há mais: se o nome Lopes é significativo, também o é o nome Casimiro. Irônico “pacificador” este que figura como duplo de Paulo Honório: assassino que é, sua paz é a dos cemitérios. A metáfora do lobo remonta a Plauto, o dramaturgo romano, mas é Thomas Hobbes que reitera: *homo homini lupus*, o homem é o lobo do homem. Graciliano Ramos retoma-a de diversas maneiras para sugerir que dentro de Paulo Honório ronda solto um cão selvagem.

No capítulo final, como no velho jogo da fábula infantil, Paulo Honório descerra de si o véu sob o qual se esconde. A sugestão é voluntariamente colocada ali pela estratégia textual. Quase se ouvem as atávicas perguntas ressoando: para que essas mãos tão grandes? E esse nariz tão grande? E essa boca tão grande?

E vemos Paulo Honório confessar que é um lobisomem. Como o lobo, o algoz de Madalena diz:

Devo ter um coração miúdo, 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. [...] Julgo que delirei e sonhei com atoleiro, rios cheios e uma figura de *lobisomem*. (RAMOS, 1977, p.171, itálicos nossos).

Entretanto, é preciso notar que o que se dá é precisamente o contrário da fábula. O que aparece ao final de **São Bernardo** não é o animal que todos já conhecem, mas um princípio de humanização. Sob a pele do animal, o homem. O que acontece com Paulo Honório é que sai de dentro dele o humano que agora o constitui, uma vez que agora ele sabe que é esse bicho. Confessar-se bicho é ampliar-se, mostrar-se com certa consciência, é acrescentar-se outra faceta. É, então, manifestar-se ambíguo: metade bicho e metade homem: um lobisomem. A “vontade de saber” desvela nele um bicho que, subitamente, sabe que é bicho. Trata-se do cão adquirindo consciência através da escritura.

Através da escritura faz emergir um mundo reificado e cruel, repleto de corujas que piam agourentas, de rios cheios, atoleiros e uma figura de lobisomem. O que surge é afinal o seu retrato: penetrando dentro de si mesmo arranca um mundo de pesadelos terríveis, de signos da deformação e da monstruosidade. Um mundo objetivamente real acaba revelando-se, através da subjetividade (LAFETÁ, 1977, p. 196).

Um acréscimo ao texto de Lafetá: através da escritura e da “confissão”.

A confissão é processo que acaba por fazer Paulo Honório consciente de sua deformação. O que brota disso tudo é algo monstruoso: fazendeiro-capitalista-escritor. Álvaro Lins fala em inverossimilhança no que se refere ao narrador Paulo Honório: “um bruto que escreve bem” (LINS, 1979). Eis aí o monstro que causa estranheza há décadas. Uma figura mista e ambígua, uma alegoria que aproxima o burguês do intelectual pelo ato mesmo da escrita, mas, sobretudo, pelo ato da confissão.

6 O outro de Paulo Honório: o público literário

São Bernardo é uma narrativa que deve ser entendida como um “discurso explicitamente voltado para o narratário [o interlocutor], através de reiteradas invocações” (PAULINO, 1979, p. 50). Acima, apontaram-se marcas que atestam esse diálogo com interlocutores: “E como sabem”, “Lembram-se” (RAMOS, 1977, p. 95). De fato, o romance parece ser todo ele uma abertura para o reconhecimento do outro como interlocutor – em vários níveis (ZILBERMAN, 1975). Apontar no romance a existência da confissão, entendendo-a não só como um ritual, mas também como um discurso, é surpreender esse outro de que nos fala Paulino e Zilberman. Esse outro é o interlocutor de Paulo Honório, seu “parceiro” que exige dele a confissão.

Cabe examinar mais de perto esse interlocutor. Como se viu, seu estatuto é de superioridade; no ato narrativo e confessional se desenha um narratário confessor, o qual, por sua vez, requer e impõe a confissão – daí a superioridade aludida. Na confissão católica, vemos que há, além daquele que se confessa, aquele que recebe a confissão: o padre que representa a Igreja e que, no limite, representa a própria divindade. Uma instância de poder, em qualquer caso. Na confissão de Paulo Honório, essa instância é virtual e abstrata. Reconhecer que vai publicar sua confissão é reconhecer no público leitor aquela instância que o vai julgar (punir, perdoar, consolar, etc.). Longe de ser um simples desabafo, o que Paulo Honório intenta é confessar ao público leitor que errou. Não um público leitor genérico; e, sim, o público leitor de literatura.

No trecho a seguir (já citado, aliás), tem-se exemplo que atesta uma necessidade expressa pelo narrador de conversar com esse público leitor de literatura: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária,

se quiserem” (RAMOS, 1977, p.11). O trecho pode ser lido como um pedido de cooperação de outro na confecção final do texto. Paulo Honório abandonara padre Silveira e Azevedo Gondin como co-escritores de seu livro. Agora, ele pede a participação de outro co-operador: o leitor de literatura. Quase se penitenciando por julgar não estar sendo um literato, Paulo Honório rende-se aqui à literatura e ao leitor de literatura. Assim, no limite, é a esse leitor que ele confere o estatuto de confessor. Um confessor, contudo, que pode ser qualquer um, uma vez que a intenção inicial do livro é ser publicado e lido.

O risco é grande: num texto que se mostra todo ele “verdadeiro”, autobiográfico e confessional, há essa vontade de também ser literário. De fato, o saber literário é evocado frequentemente e a ele é dado espaço privilegiado. Trata-se de um saber literário inserido num mercado editorial,² com seus produtores e consumidores de literatura, cuja relação é mercantil, mas é também mediada pela moeda imprecisa da qualidade literária.

Paulo Honório está assumindo que quer dialogar num fórum muito específico: o da literatura publicada por editoras e vendida em livrarias, um espaço que anteriormente ele renegara de modo enfático. Trata-se do espaço em que Madalena era interlocutora ativa (lembre-se aqui de passagem a Madalena escritora de romance, escritora de cartas e resenhas literárias). Escolher esse espaço é de fato reconhecê-lo tardiamente. E é, por outro lado, reconhecer (também tardiamente) as razões de Madalena. Mas Paulo Honório faz mais do que isso. É ali, naquele espaço em que tem pouco trânsito e aparentemente pouca competência (mas só aparentemente, PAULINO, 1979, p. 44 e seguintes), que ele perfaz sua confissão, é para esse leitor que ele diz que é um criminoso. Evidentemente o que se privilegia aqui é uma nova situação discursiva: escritor, livro, mercado editorial e leitor são alguns elementos dessa situação. Situação que se torna mais complexa, lembre-se de passagem, à medida que a ela se acrescentam os elementos da confissão.

Paulo Honório confere uma função importante à literatura que, de fato, ultrapassa as funções tradicionais – e mesmo aquelas funções que ele próprio atribuiria enquanto sua mulher foi viva. “Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo” (RAMOS, 1977, p. 10). A literatura torna-se fórum de denúncia, lugar de resoluções de seus pleitos – elevada, pois, a uma condição superior. O texto de Paulo Honório, esforço de abertura para o outro, é esforço de aceitação do mundo literário.

² Não é ocioso ressaltar aqui uma coincidência: a década de 30 é momento de um “boom” editorial sem precedentes. Naquele momento, o livro, o leitor e o produtor de livros, em todos os sentidos, ganharão mais evidência e importância. (Cf. MICELI, 2001, p.141 e ss).

7 Um capitalista-coronel-escritor: alegoria

A estratégia textual de **São Bernardo** se esforça por tentar reconciliar utopicamente várias esferas que foram mutuamente separadas (alienadas), umas mais outras menos, pelo processo histórico-cultural humano, a saber: ação e reflexão, arte e realidade, trabalho e humanidade. No limite, questiona aspectos da separação entre as esferas do público e do privado. Parece que o alienado Paulo Honório, ao deixar de ser somente coronel-capitalista e se tornar coronel-capitalista-escritor, mostra-se ao leitor como síntese utópica e alegoria dessa reconciliação, isto é, dessa desalienação.

Aqui, a noção de utopia é tomada a Karl Mannheim (1972). Em linhas gerais, a utopia se refere àquelas ideias e valores que contêm tendências não realizadas que representam as “necessidades” de certa época (MANNHEIM, 1976, p. 223). Essas necessidades, referidas pelo autor como “elementos intelectuais”, tornam-se o combustível que as forças progressistas usam para questionar os limites de determinada ordem existente (MANNHEIM, 1976, p. 223). O conceito, como proposto por este autor, deve ser referido em contraste com o seu correlato conceito de ideologia. Nesse sentido, se a utopia ostenta uma face transformadora, a ideologia, por oposição, constituir-se-ia em sua contraface, isto é, tendo feição conservadora e estabilizadora dentro de dada sociedade. (MANNHEIM, 1976, p. 66).

Paulo Honório seria, assim, espécie de figuração literária de um conjunto de valores não presentes na sociedade em que **S. Bernardo** é publicada, aquela sociedade do anos 1930, em que o capitalismo rural se instalava com características profundas de desumanização e exploração. Ausente na realidade, Honório é configurado por Graciliano Ramos como síntese literária, verdadeira alegoria, de aspectos fundamentais que restavam reprimidos e não realizados na vida social de então.

Como se dá esse processo no romance?

Pode-se dizer, esquemática e inicialmente, que quando Paulo Honório, como se viu, acata o escritor, ele, enfim, acata a esposa Madalena. Depois de renegá-la durante anos de casamento, depois, enfim, de sua morte, ele acaba por aceitá-la. Quando, por exemplo, se vê às voltas com o pouco rendimento da escritura de seu livro, essa aceitação de Madalena fica patente: “Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que

aquela papelada tinha préstimo” (RAMOS, 1977, p. 10). Nesse trecho, Paulo Honório reconhece positivamente a habilidade de Madalena quanto ao trabalho intelectual e ensaia uma aceitação da esposa. Paulo Honório, durante boa parte da vida, fez questão de marcar suas diferenças em face das letras, o que era uma forma também de marcar uma profunda diferença em face da esposa. O trecho seguinte ilustra a questão: “O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero [isto é, as letras e a literatura]” (RAMOS, 1977, p. 10). Entretanto, ciente dessas diferenças, quando ele escolhe escrever, acaba por querer construir uma narrativa literária – algo muito distante de seus manuais técnicos de pomicultura e de avicultura.

Mas aproximar-se de Madalena é mais que acatar o escritor. Há uma eleição retórica ao longo da narrativa de Madalena como sendo a instância do humano oposta ao animal selvagem que é Honório. À revelia deste, ela está sempre preocupada com o bem-estar dos trabalhadores pobres da fazenda (RAMOS, 1977, p. 188). Sabemos que o nome Madalena é ambíguo. Os dicionários grafam-no em minúscula, “madalena”, como sinônimo de prostituta. Porém, adjetivado apropriadamente, ele ganha o estatuto religioso: “Santa Madalena”.³ Eis, com efeito, a Madalena presente no enunciado de **São Bernardo**. Uma prostituta para o coronel-capitalista; uma santa para o escritor. Naquele momento, Paulo Honório se permite acatá-la, essencializada, espiritualizada e, por fim, alegorizada como signo do humano.

Contudo, a instância que Paulo Honório acata é talvez mais complexa que isso, o que acata é toda uma esfera que, durante sua vida, ele ignorou e repudiou, a saber, o mundo público e o mundo não-utilitário.

Assim, Paulo Honório é construído ao longo da narrativa como um personagem alegórico no sentido de aproximar polos separados. São eles os polos do público e do privado, os polos da vida privada do coronel-escritor com o polo da vida pública desse escritor que se pretende publicar.

Assim, ao confessar-se publicamente e através do não-utilitário, Honório está levando seu pleito para esse fórum que sempre renegou, o fórum mesmo de Madalena. É a literatura, e o não utilitário; e é o mundo público – oposto ao mundo privado do burguês – o espaço em que se dá sua confissão. Honório está

3 Para uma comparação detalhada da Madalena com a Madalena bíblica, Cf. nosso capítulo de livro “A Madalena comunista, de Graciliano Ramos”. (BUZIO; PEREIRA, 2011, nas “Referências”, ao final).

“agindo” no mundo público, seu instrumento, como se viu é o romance – escritura, por definição. Por seu turno, o espaço público assim constituído como espaço de “ação” pela palavra é, por excelência, condição para a existência humana, como propõe Hannah Arendt (1997), e é espaço constituinte do intelectual. Nesses termos, ser intelectual é ter a escritura como instrumento de ação num mundo minimamente público. Significativa é a conotação que Arendt dá para o tipo de intervenção pública à qual o intelectual se presta. Para Arendt o termo *accion* (ação) está intimamente ligado à noção de mundo público (Cf. ARENDT, 1997). “Agir” mediante a palavra é característica específica do intelectual. “Agir” nesse caso não pode ser confundido com um “fazer” qualquer. Arendt marca claramente a diferença entre três fazeres distintos (*work, labor e accion*) e propõe a ação (*accion*) como fundamento do mundo político em que a palavra é o instrumento determinante (ARENDT, 1997). Assim, pensar Honório como intelectual é admiti-lo agindo em um mundo público. Neste caso, Honório, ao escolher o romance, gênero público por definição, escolhe a esfera pública como lugar de “ação”.

8 O intelectual como portador da humanidade

No mundo privado como o do Brasil daquelas primeiras décadas do século XX, escrever é afirmar esse espaço de existência única do intelectual, o espaço do discurso, da fala, da constituição de versões sobre o mundo. Nesse Brasil, o intelectual é muitas vezes um ser sem utilidade. Uma caricatura melancólica do intelectual é vista naquela figura afetada que é o José Dias, de **Dom Casmurro**. Sem função, ele é somente um agregado, um bibelô, longe do mundo real. E é agregado nas duas acepções do termo: algo “somado” à família patriarcal, sem ser de fato da família; e algo meio amaneirado, que se parece, mas que não é um “grego” – e aqui entendendo o grego como metonímia da própria Grécia e da *polis*, o ideal de sociedade política.

Quando, em **São Bernardo**, a estratégia textual faz aderir a imagem do intelectual à do capitalista selvagem, ela está advogando a função humanizadora do discurso. Assim reivindica-se espaço para o intelectual. O que se diz é que uma sociedade sem debate público, sem formulações de ideias é uma sociedade de bichos. É uma sociedade da luta de todos contra todos: *homo homini lupus*. Na década de 30, o capitalismo se afirmava selvagem. Ao propor na figura de Paulo Honório a síntese entre burguês e intelectual opera-se, em **São Bernardo**, uma

alegorização em que as esferas do público e do privado, do labor/trabalho e da ação, do interesse-necessidade e do desejo podem, enfim, conviver (utopicamente, nostalgicamente: quem dirá?). A alienação do mundo separara essas esferas. O projeto alegórico é o de uni-las, não só no âmbito da ficção, mas no âmbito de uma nova sociedade que estava em franca gestação. Naquele momento, nascia certa burguesia capitalista no Brasil. Fazê-la nascer, sob a pena do discurso, parece ser uma das ambições de Graciliano Ramos.

Ao mesclar o coronel burguês ao intelectual, Graciliano Ramos atribui alta função ao intelectual. Ele se torna o portador da humanidade. Ramos, como intelectual que é, cobra à sociedade um lugar para si. Não se trata de uma mera função (não se trata de mero emprego), trata-se de um lugar constitutivo num projeto de vida nacional pública.

9 Descer aos infernos

Por fim, uma palavra sobre o nome do protagonista. Sabe-se que “Paulo” é o nome de um convertido e, também ao modo de Madalena, o nome de um santo do Novo Testamento – e, ele próprio, um evangelista. Outrora Saulo e pagão, outrora romano e perseguidor de cristãos, Paulo torna-se um empenhado divulgador do Cristianismo que ele renegara. Mais do que convertido, mais do que purificado e santificado, São Paulo é um intelectual que dá contornos à nascente doutrina cristã. Não pode haver melhor testemunha para a nova fé.

Na confrontação entre a fábula do santo e a fábula do personagem de Graciliano Ramos, pode-se entrever aspecto da força retórica do texto de **São Bernardo**. O elogio da vida pública não é feito por um intelectual qualquer, e sim pelo recém-convertido Paulo Honório. Sua conversão entra como prova da verdade da nova doutrina. Se Graciliano Ramos tivesse posto em cena um simples intelectual para fazer a defesa do intelectual, seu texto talvez não fosse tão eficiente. Aquele que outrora perseguira os intelectuais, agora os exalta, e ele próprio tenta se transformar em um. Um convite, em qualquer caso, à conversão em massa. Guardadas as proporções, fica clara uma militância e um apostolado. Por outro lado, fica clara também uma doutrina: a da humanização da sociedade feita pela aceitação do intelectual.

O centro da questão para Graciliano Ramos não é o econômico, mas o político. Não se trata de constituir uma boa sociedade capitalista. Não se trata de humanizar

o capitalista. Trata-se, mais do que isso, de humanizar a sociedade, usando-se o expediente por definição de humanização que é a instituição da vida pública. Não se trata de fazer o capitalista subir aos céus. Trata-se de fazer o intelectual – esse habitante das nuvens, esse ser sem lugar na sociedade brasileira – descer aos infernos da realidade, achando-lhe uma função intrinsecamente real nessa sociedade. Trata-se de reivindicar um espaço público onde possa existir essa figura: o intelectual. Em **São Bernardo**, Graciliano Ramos parece estar dizendo a Paulo Honório e, por decorrência aos coronéis e burgueses que por ventura viessem a ler o livro, “Levanta-te, entra na cidade” (At, 9, 6), ordenando a ele que entre na *polis* brasileira, mal esboçada em seu tempo. Porém, bem definida na sua utopia de intelectual.

The intellectual in **S. Bernardo**, by Graciliano Ramos: to aggregate

Abstract

The article describes Paulo Honório, narrator of the novel **São Bernardo** (1934), as an intellectual. Based on statements made to the critical fortune of Graciliano Ramos, it proposes to deepen some established notions of the author’s novel. Thus, the readings that give the novel the condition of autobiographical fiction (MIRANDA, 1992) and confession (CANDIDO, 1992 and MOURÃO, 1969) are used to identify, within a highly fictional artifact that is **São Bernardo**, elements that would place its narrator as a person who actually writes an autobiography with highly confessional content. Therefore, the concept of confession (FOUCAULT, 1988) is used to deepen the notion of “uncontrolled” (LAFETÁ, 1977), the main idea to understand **São Bernardo**. The aim is to achieve a description of the reading public would be the reader of the confessional autobiography written by the narrator, at the same time that it would explicit this narrator as an intellectual writer, to elect the literary public as an interlocutor of his confession, makes a compliment of the written word, literature and public life as a place of problem solving.

Keywords: Intellectual. Graciliano Ramos. Novel.

Referências

- ARENDDT, Hannah. **A Condição humana**. Tradução de R. Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universidade, 1997.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria. 1967.
- BUZZIO, J. C.; PEREIRA, R. S.; FERRAZ, S. A Madalena comunista de Graciliano Ramos. In: FERRAZ; S. (Org.). **Maria adalena**: das páginas da Bíblia para a ficção (textos críticos). Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2011. v. 1, p. 255-277.
- CANDIDO, A. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- FELDMAN, H. **Graciliano Ramos: reflexos e sua personalidade na sua obra**. Tradução de Luís Gonzaga M. Chaves e G. Magalhães. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.
- FOUCAULT, M. Scientia sexualis. In: **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Builhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988. p. 51-71.
- LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: Ramos, G. **São Bernardo**. 27. ed. Rio de Janeiro, Record, 1977. p. 173-197.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LINS, A. Valores e misérias de Vidas secas. In: RAMOS, G. **Vidas secas**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1979. p. 128-155.
- MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- MALARD, L. **Ensaio de literatura brasileira** - Ideologia e realidade em Graciliano Ramos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- Sergio MICELI. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- MOURÃO, R. **Estruturas**; ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos. Tendência, 1969.

PAULINO, M. G. R. **Reflexões sobre os limites de poder do narrador em São Bernardo**. 1979. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 1979.

PEREIRA, R. **O intelectual no romance de Graciliano Ramos**. 2004. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de pós-graduação em Letras, Belo Horizonte, 2004.

PUCCINELLI, L. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1975.

RAMOS, G. **São Bernardo**. São Paulo: Record, 1977.

WALTY, I. L. C. Graciliano Ramos: escrito à mão. In: **Muito +**, São Paulo, n. 18, jun., 2001. p. 33.

ZILBERMAN, R. **São Bernardo e os processos de comunicação**. Porto Alegre, Movimento, 1975.

Recebido em 02/06/2016.

Aceito em 22/09/2016.