

Uma interpretação crítica de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, à luz da *Teoria estética*, de Theodor W. Adorno

Andréa Trench de Castro*
Benjamin Abdala Júnior**

RESUMO

Este artigo tem como objetivo realizar uma interpretação crítica do romance *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, à luz da *Teoria Estética* (1970) de Theodor W. Adorno. Buscaremos analisar os momentos de contradição e antagonismo que a obra encerra, considerando os conceitos fundamentais da estética adorniana e os contrastes que se concentram na estrutura lógica e formal do romance. Tal análise e interpretação nos levarão a propor, por conseguinte, o sentido trágico da experiência do homem moderno que subjaz à leitura do segundo romance do escritor brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos; *São Bernardo*; *Teoria estética*; Trágico

ABSTRACT

This article aims at performing a critical interpretation of the novel *São Bernardo* (1934), by Graciliano Ramos, in the light of *Aesthetic Theory* (1970) by Theodor W. Adorno. We will seek to analyze the moments of contradiction and antagonism that the work encloses, considering the fundamental concepts of Aesthetics and the contrasts found in the logical and formal structure of the novel. This analysis and interpretation will lead us to propose the tragic sense of the experience of the modern subject that is implied in the reading of the second novel of the Brazilian writer.

KEYWORDS: Aesthetic theory; Graciliano Ramos; *São Bernardo*; Tragic

* Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo – USP – São Paulo, Brasil. andrea.trench.castro@gmail.com

** Professor Livre-docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas - FFLCH - da Universidade de São Paulo – USP – São Paulo, Brasil. benjamin@usp.com.br

Um dos pontos de inflexão e de constante desenvolvimento na *Teoria estética* é a questão do teor de verdade das obras de arte e da necessária reflexão filosófica que leva ao seu desdobramento. Adorno reitera continuamente que o teor de verdade das obras de arte é a resolução do enigma que cada uma delas contém, embora o trabalho do crítico também compreenda o fato de que nenhum enigma pode ser inteiramente resolvido. Desta forma, permanecem nas obras elementos que escapam à compreensão e à interpretação críticas, sem os quais as obras poderiam ser completamente apreendidas, eliminando-se seu caráter processual e em constante devir.

Adorno considera que o teor de verdade das obras de arte pode ser configurado a partir da articulação entre o particular e o geral, de seus momentos específicos e de seu todo harmônico. Assim, o conteúdo da obra de arte pode ser apreendido através da análise do rigor lógico de sua estruturação, uma vez que se reflete na própria fatura da obra, estando nela intrinsecamente inserido. No entanto, a sua determinação formal, que se dá através do todo de sua organização ou de sua estruturação lógica, não contém apenas elementos consonantes e perfeitamente harmônicos, mas também dissonantes e disruptores. A questão se complexifica quando Adorno observa que a dissonância e a ruptura, no entanto, resultam em uma harmonia dinâmica e combinam-se perfeitamente num todo harmônico, ou ainda que a estruturação das obras provém da organização de seus momentos discordantes. Isto porque, segundo o filósofo, toda obra de arte potencialmente crítica contém momentos de contradição e antagonismo, os quais o crítico deve procurar resolver. O que configura, portanto, o teor de verdade de uma obra de arte é a sua forma estética:

A organização objectiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efetivamente um desdobramento da verdade (ADORNO, 2011, p.220).

A partir de tais questões preliminares, que merecem uma longa e complexa reflexão na *Teoria estética*, realizaremos uma interpretação crítica do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, procurando demonstrar que a intensa fricção de diversos elementos antagônicos, para nos valer de termos conhecidamente adornianos, produz um sentido harmônico e consonante na obra, e que configura, portanto, o seu teor de verdade. Tendo em consideração tal perspectiva de análise, que fundamenta o

trabalho do crítico de acordo com as reflexões da teoria estética, procuraremos desvelar o sentido trágico da experiência do homem moderno que subjaz à leitura do segundo romance do escritor brasileiro, que nos parece ser, em consonância com a estruturação da obra, seu teor de verdade.

Para introduzir ao leitor a crítica que faremos do romance, começaremos apresentando uma síntese interpretativa que percorrerá todo o ensaio, na tentativa de extrair dos trechos selecionados os temas, materiais e motivos importantes que serão retomados ao longo de toda a narrativa. Em *São Bernardo* pode-se observar a presença de elementos que, se hoje estão inteiramente disponíveis ao escritor no arsenal dos procedimentos técnicos e materiais do romance, configurando-se não mais como novidades, mas como elementos que já se incorporaram completamente a sua forma, encontram-se de tal maneira tensionados a ponto de produzirem uma relação dinâmica de momentos antagônicos e dissonantes, que possibilitam, por sua vez, uma perspectiva complexa das figuras do autor e do narrador-personagem. Verificam-se elementos facilmente identificáveis, no entanto complexamente contrastantes, como o diálogo breve e rápido e o monólogo interior, o presente da enunciação e o passado da memória, e a subjetividade que irrompe subitamente na narrativa predominantemente objetiva, apontados por João Luiz Lafetá no ensaio “O mundo à revelia”. No entanto, configuram-se a partir de uma dinâmica imanente que faz com que estejam a todo o momento em constante tensão e contradição, produzindo sentidos complexos e que exigem a atenção e a análise do pormenor, pelo qual o todo fala, segundo a teoria adorniana.

Começemos pela leitura de alguns excertos que nos parecem fundamentais, pois além de resumir a situação inicial do romance, mostram-nos o tom objetivo e assertivo do relato, significativamente predominante em boa parte da narrativa:

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas (RAMOS, 1995, p.12).

Concluiu-se a construção da casa nova. Julgo que não preciso descrevê-la. As partes principais aparecem ou aparecerão; o resto é dispensável e apenas pode interessar aos arquitetos, homens que provavelmente não lerão isto. [...].

Aqui existe um salto de cinco anos, e em cinco anos o mundo dá um bando de voltas.

Ninguém imaginará que, topando os obstáculos mencionados, eu haja procedido invariavelmente com segurança e percorrido, sem me deter, caminhos certos. Não senhor, não procedi nem percorri. [...]. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considereirei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. [...].

Eu não sou preguiçoso. Fui feliz nas primeiras tentativas e obriguei a fortuna a ser-me favorável nas seguintes (RAMOS, 1995, p.38-39).

Como se pode observar, a evidente objetividade do relato e o pretense domínio dos fatos se devem em razão de o narrador observar e contar a sua história em perspectiva retrospectiva, de um ponto temporal distanciado, e imprimir em sua narração uma marca direta, objetiva e clara. Segundo Lafetá, “é este distanciamento que lhe dá uma pseudo-onisciência, concomitante à existência do olhar abrangente, capaz de determinar os momentos importantes de sua evolução” (1995, p.213). Assim, o romance inicia-se com um narrador que, em primeira pessoa e com uma constante pretensão à onisciência e à objetividade, deseja escrever um livro onde possa contar sua história. Até o capítulo XIX, central para a transformação da personagem e da escrita, bem como de seus procedimentos técnicos, não há espaço para hesitações, interrogações, negações ou dúvidas, uma vez que Paulo Honório não hesita em seu ponto de vista ou duvida de sua razão na análise dos fatos, atribuindo autoridade aos seus próprios argumentos. Dessa forma, a narrativa é plena de diálogos curtos e objetivos, relatados com o intuito de demonstrar o objetivo fixo do narrador, seu “fíto na vida”: a aquisição da propriedade e, mais tarde, de Madalena, de forma que ambos os elementos da narrativa são “negociados” e “conquistados” de forma bastante semelhante, sendo narrados, assim, de forma também proporcional e equivalente. Paulo Honório é o homem da ação, do dinamismo e da concretização: sua narração – assertiva, curta, lapidar e seca – reflete sua personalidade.

Conforme a personagem avança em seu relato e intensifica a experiência da escrita, procurando compreender as causas pelas quais se “desnorteou numa errada”, as certezas começam a desvanecer-se e a pretensa autoridade da narrativa e do narrador fica abalada pela irrupção imperiosa da subjetividade, que ocorrerá, pela primeira vez, no capítulo XIX, localizado, não por acaso, exatamente no centro da narrativa. Veremos, assim, a transformação que fará com que Paulo Honório não mais reveja sua trajetória a partir de uma perspectiva segura, autoritária e objetiva, mas instaura a

presença de um novo olhar, agora interrogativo e duvidoso, que certamente imprimirá no relato um novo tom e um fluxo narrativo dissonante, modificando-lhe os procedimentos técnicos. Passa-se, então a “reproduzir o vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões” (AUERBACH, 1998, p.483), processo inesperado na constituição de Paulo Honório como personagem:

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração.

Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão (RAMOS, 1995, p.101).

Um aspecto importante apontado por Auerbach é a posição do escritor diante do mundo que representa no romance moderno, cuja problematização também terá espaço em um novo ensaio de Adorno presente em *Notas de literatura* (2012), ao qual recorreremos mais adiante. Auerbach argumenta que no novo processo de narração do romance moderno algumas questões ganham relevo, tais como: a presença de um motivo casual que desencadeia os processos da consciência; a reprodução natural desses processos na sua liberdade; e a elaboração do contraste entre “tempo exterior” e “tempo interior” (1998, p. 485). Todos estes aspectos serão de fundamental importância para a análise do romance *São Bernardo*, e em especial o último aspecto, como veremos posteriormente.

Após o casamento de Paulo Honório com Madalena, quando, no contato mais próximo com o outro, o fazendeiro começa a ter desavenças constantes com a esposa por não a entender em sua dimensão humana, colocando-a, como a todos os outros, em uma posição de objeto possuído, há a ocorrência de um conflito central para propiciar a interrupção do fluxo narrativo dominante e a instalação de novos elementos narrativos: Madalena revela a Paulo Honório, pela primeira vez, a desumanidade com a qual são tratados seus empregados, cujo ordenado é tido pela professora como irrisório e ofensivo. O capítulo XIX, seguinte ao que se acaba de resumir, interrompe a narrativa do passado e instala o presente da enunciação, onde as marcas da subjetividade aparecem de forma a negar a assertividade, a segurança e a autoridade do ponto de vista e dos argumentos do narrador, a partir das quais também haverá uma gradual perda do

controle da narrativa, elementos que nos levarão a propor a instalação do trágico como uma possível leitura do romance. Pela primeira vez tem-se de forma elaborada e sistemática a dissonância da voz subjetiva do narrador e a presença de elementos antagônicos aos aspectos que anteriormente regiam a narrativa:

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

[...].

Lá fora os sapos arengavam, o vento gemia, as árvores do pomar tornavam-se massas negras.

[...].

A figura de Casimiro Lopes aparece à janela, os sapos gritam, o vento sacode as árvores, apenas visíveis na treva. Maria das Dores entra e vai abrir o comutador. Detenho-a: não quero luz.

O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de cá da mesa (RAMOS, 1995, p.100-102).

O novo material do qual o autor do romance disporá que, segundo a teoria estética, “é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade” (ADORNO, 2011, p.226) e que é colocado habilmente à disposição do narrador, é agora de outra ordem, revelando uma nova perspectiva do narrador-personagem, provinda do trabalho da indagação da escrita e da busca de respostas às suas constantes interrogações. Observa-se a nova organização sintática, mais fluida e menos objetiva; a presença de elementos de hesitação e dúvida, como as reticências e as interrogações, e as negações peremptórias, como no seguinte trecho: “Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos. O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos. Absurdo” (RAMOS, 1995, p.103); e, entre outros, as novas cadeias imagéticas e sonoras que se configuram em uma harmonia dinâmica retomada sistematicamente até o final do romance, nas quais temos sempre a presença dos grilos, sapos e corujas, do ruído do vento, das folhas secas e do tique-taque do relógio, da obscuridade das trevas e das massas negras confundidas com as árvores na escuridão, do extinguir-se da vela, do fechamento da janela, entre outros. Esses novos elementos, materiais importantes à disposição do narrador, ilustram adequadamente alguns pontos importantes de reflexão da teoria estética, já brevemente abordados

anteriormente: a articulação dos momentos particulares no todo da obra e a consonância entre as noções de conteúdo e forma.

Esses elementos introduzidos na narrativa, que no interior do romance e de sua estruturação lógica apresentam-se como aspectos dissonantes e disruptores da organização formal, são momentos particulares que, no entanto, organizam-se em uma cadeia harmônica que possibilitará a emergência da visão trágica, uma vez que a subjetividade do sujeito, irrompendo de forma abrupta e imperiosa, possibilita uma narração intermediada pelo eu como sujeito e objeto de análise a partir do contato com o outro de si (Madalena, sobretudo, mas também seu Ribeiro, Dona Glória, Casimiro Lopes, entre outros).

Segundo propõe Adorno em *Consonância e sentido* e *Para uma teoria da obra de arte*, subtítulos que abrigam reflexões centrais para a teoria estética, “a disposição de um todo segundo os seus complexos conserva inteiramente um fundamento de articulação” (2011, p.223); mais adiante, ressalta que “a profunda imbricação do conteúdo e da forma” e que “a relação das partes ao todo, um aspecto essencial da forma, se estabelece indirectamente e por desvios” (2011, p.225). Portanto, o conceito de articulação, fundamental para a análise das obras de arte, pressupõe que forma e conteúdo estejam imbricados e que, neste entrecruzamento, também estejam relacionadas as partes ao todo. É o que procuraremos demonstrar com a análise de tais elementos disruptores, que organizados em uma dinâmica imanente ao romance, configuram-se numa harmonia relacionada ao todo da obra.

Entre os tantos elementos que aparecem como dissonâncias coerentemente estabelecidas, levando-se em conta, naturalmente, o conjunto da obra, temos a presença de palavras ou sentenças que se apresentam como um movimento negativo e desestabilizador, contrariando o movimento assertivo e seguro do narrador em toda a história relatada até o presente momento. É o que se pode observar nos seguintes passos, retirados da citação maior: “Releio algumas linhas, que me desagradam. Não vale a pena tentar corrigi-las. *Afasto o papel*”; “Procuro recordar o que dizíamos. *Impossível*”; ou ainda: “Maria das Dores entra e vai abrir o comutador. Detenho-a: *não quero luz*” (RAMOS, 1995, p. 101, grifos nossos). Os trechos destacados demonstram, ainda por meio de uma linguagem lapidar, o movimento contrário àquele predominante de Paulo Honório: um movimento que nega, repele e afasta o real. Surgem, então, as negações, as reticências e a presença do lacunar e do fragmentário, até então ausentes na narrativa:

“Às vezes as ideias não vêm, ou vêm muito numerosas – e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera” (RAMOS, 1995, p.101, grifos nossos).

O lacunar e o fragmentário da escrita e da memória (da folha que permanece meio escrita e da impossibilidade de recordar as palavras de Madalena em sua inteireza) que remetem, inevitavelmente, à complexa questão da incomunicabilidade do sujeito, e a revelação da incapacidade de compreender inteiramente Madalena – o elemento que configura o outro dissonante de Paulo Honório, permanecendo um enigma –, elementos que revelam a irrupção da subjetividade do narrador no romance, demonstram também, por outro lado, que a alienação do sujeito, como afirma Adorno, torna-se um meio estético para o romance.

Em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, presente em *Notas de literatura I*, Adorno afirma que “quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros” (2012, p.58). Os movimentos de negação e a alienação do sujeito vividos por Paulo Honório encontram eco e são refletidos, ainda, pela cadeia sonora e imagética que remete ao tempo e espaço interiores da personagem, que se retira de sua realidade exterior. Diz o narrador: “Lá fora os sapos arengavam, o vento gemia, as árvores do pomar tornavam-se massas negras” (RAMOS, 1995, p.101). Mais adiante, retoma os mesmos elementos visuais e sonoros: “A figura de Casimiro Lopes aparece à janela, os sapos gritam, o vento sacode as árvores, apenas visíveis na treva” (RAMOS, 1995, p.101). A obscuridade do lugar, reforçada pelas massas negras das árvores e pelas trevas, e a angústia do momento mimetizada pelo gemido do vento e pelo movimento incessante das árvores, é mais tarde retomada novamente pelos mesmos elementos agora justapostos apenas por vírgulas, reforçando a angústia: “Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. [...]. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez até seja o mesmo pio daquele tempo” (RAMOS, 1995, p.102). O desnorteio e a alienação do narrador, que já não tem o controle do tempo e do espaço, ficam patentes com a confusão entre o tempo presente e o passado da memória. Às imagens e sons que mimetizam a angústia e a agonia do narrador somam-se agora as interrogações e as dúvidas quanto à realidade presente. Por fim, diz o narrador: “Há um grande silêncio. Estamos em julho. O nordeste não sopra e os sapos dormem. Quanto às corujas, Marciano subiu ao forro da igreja e acabou com elas a pau. E foram tapados os buracos de grilos” (RAMOS, 1995, p.103). Aqueles elementos que Paulo Honório pensava ver e os sons que pensava ouvir são agora

justapostos para serem negados e repelidos. Estes elementos, que se comprovam imaginados, têm a função de remeter à obscuridade e à angústia de Paulo Honório, de seu espaço interior, fazendo-o imergir em seu tempo interior.

Como afirma Júlio Pimentel Pinto, “é inevitável associar a escuridão do lugar com a escuridão sucessiva do passado, do presente e do futuro” (2010, p.179), em que Paulo Honório vê sombras, massas negras e trevas, ouve o pio agourento de corujas e os sons inquietos de sapos e grilos, que não sabe mais se são de agora ou da época da morte de Madalena. Agora, o mundo é descrito e visto através da mediação de sua subjetividade: escuro, negro e agourento, não dando chance ao porvir, no qual “aproxima imagens em si desconexas e provoca tormentas” (PINTO, 2010, p.178), como fica demonstrado pelas sugestivas associações imagéticas e sonoras.

A análise da obra e o conseqüente entrelaçamento entre forma e conteúdo efetivam-se, assim, a partir da constatação de que a “forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores” (ADORNO, 2011, p.221). A partir deste axioma da teoria estética, é interessante observar que a análise dos pormenores deverá ser novamente retomada em capítulos seguintes, uma vez que os mesmos elementos analisados anteriormente voltam sistematicamente a aparecer na narrativa, em momentos sempre associados à subjetividade do narrador e à constituição de seu espaço interior: a presença da cadeia imagética e sonora que remete ao mundo interior de Paulo Honório; a conseqüente perda do controle do tempo e do espaço narrados; a desestabilização do movimento assertivo e autoritário; e a deformação do real como categoria descritiva que antes regia a narrativa e determinava o seu controle.

Retomando as considerações de Adorno no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, constata-se que o preceito épico da objetividade fica solapado pela subjetividade do narrador, que agora domina o romance contemporâneo, no qual toda a matéria é transformada, em decorrência mesmo desta predominância do subjetivismo. Mais adiante, o crítico afirma que o narrador parece fundar um espaço interior e o mundo, por conseguinte, “é puxado para esse espaço interior, [...] e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como [...] um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência” (2012, p.59). Este movimento pode ser sistematicamente encontrado em alguns capítulos fundamentais de *São Bernardo*, que promovem o deslocamento do espaço externo e da realidade exterior da personagem para seu espaço e tempo interiores, quando se observam mudanças

fundamentais nos procedimentos e materiais da narrativa, como analisado anteriormente. No entanto, este movimento apresenta-se como uma dissonância – que instala rupturas no fluxo predominantemente objetivo da narração – que é, ao mesmo tempo, harmônica e consoante com o seu teor de verdade: a emergência da visão trágica, que pressupõe a visão do mundo e sua (des)construção a partir da perspectiva subjetiva do eu, e não mais de um ponto de vista exclusivamente objetivo e distanciado.

A fricção dos momentos antagônicos, como viemos demonstrando, provoca uma relação de contradição e tensão entre elementos fundamentais da narrativa, apontados por Lafetá em sua análise do romance: a realidade em oposição e ao mesmo tempo em relação ao fluxo de consciência; a narrativa do passado em contradição com o presente da enunciação; e a objetividade do relato em contraste com os momentos de irrupção da subjetividade do narrador. Interessante é observar, no entanto, que estes elementos, mais que justapostos, como afirma Adorno, encontram-se em choque de contradições, e no capítulo XIX, anteriormente analisado, provocam o desnorteio do próprio leitor, tal é o entrelace em que se encontram. A propósito, veja-se o seguinte passo:

Agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis: encolerizo-me e entorneço-me; bato na mesa e tenho vontade de chorar. Aparentemente estou sossegado: as mãos continuam cruzadas sobre a toalha e os dedos parecem de pedra. Entretanto ameaço Madalena com o punho. Esquisito (RAMOS, 1995, p.103).

Também se observa, como ressaltado em diversos momentos na *Teoria estética*, que as contradições do conteúdo, dos temas, das personagens e dos momentos apresentam-se como contradições e antagonismos da própria forma do romance. As contradições e tensões vividas pela personagem, que passa a reiterar o movimento especulativo de seus sentimentos e sensações, encontrando-se, a partir de então, com a dúvida e o questionamento, vão refletir-se na própria forma da obra, neste e em outros diversos momentos, a partir da instalação da contradição entre presente da escrita e passado da memória, objetividade da narração e subjetividade do sujeito, fluxo de consciência e realidade. A confusão e o desnorteio do narrador, que reiteram a tensão de sentimentos em que se encontra e a sua condição contraditória, são observados na própria objetividade com que se busca espelhar o movimento interno de dúvida, objetividade que, mais uma vez, faz deslanchar a subjetividade que não quer calar:

A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos.

[...].

Agora seu Ribeiro está conversando com D. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta.

[...].

Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele, com o chapéu de couro de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota” (RAMOS, 1995, p.102).

A partir do momento em que o ciúme e a desconfiança passam a tomar conta da personagem, a dúvida também se instala no presente da escrita, fazendo com que os limites entre passado da memória e presente da enunciação sejam gradualmente dissolvidos, processo cujo início encontra-se nos trechos anteriormente lidos. A própria memória, arcabouço de lembranças no qual o narrador parece ter extrema confiança e segurança, encontra-se agora fragilizada, pela constante presença da subjetividade do sujeito e de seu novo ponto de vista sobre a narrativa.

A angústia vivida pela personagem, que começa a perder gradativamente a confiança em si mesma e a segurança em seu ponto de vista, a partir dos quais a fidedignidade da memória também se abala, é novamente objetivada na forma, que agora revela repetições incessantes e novas interrogações do sujeito, seguidas de exclamações que vão insuflando sua exaltação:

Quando as dúvidas se tornavam insuportáveis, vinha-me a necessidade de afirmar. Madalena tinha manha encoberta, indubitavelmente.

-Indubitavelmente, indubitavelmente, compreendem? Indubitavelmente.

As repetições continuadas traziam-me uma espécie de certeza.

Esfregava as mãos. Indubitavelmente. Antes isso que oscilar de um lado para outro.

[...]. Os meus olhos me enganavam. Mas se os olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via um trabalhador de enxada fazer um aceno para ela!

Com esforço e procurando distração, conseguia reprimir-me. Era intuitivo que o aceno não podia ser para ela. Não podia.

Ora não podia! (RAMOS, 1995, p.151-153).

Agora estamos em um momento da narrativa inverso ao que iniciara o relato: os momentos de objetividade do narrador e de sua assertividade diante do mundo e dos sujeitos que o rodeiam são dispersos, pouco presentes e pouco significativos. Até o final do romance, o trágico instalar-se-á de forma definitiva com a volta sistemática no capítulo XXXVI, o último da narrativa, e a consequente agudização dos elementos que

surtem inicialmente no capítulo XIX, anteriormente analisado. Deveremos, novamente, voltar nossa atenção aos pormenores de outros dois capítulos fundamentais para o romance, que nos levam novamente ao mundo interior de Paulo Honório e seu desnorteio e alienação, movimentos que o levam a afirmar sua condição trágica: o capítulo XXXI – onde se relata a última conversa de Paulo Honório e Madalena, antes do suicídio da professora – e o capítulo XXXVI – onde Paulo Honório retoma a enunciação do presente e a situação angustiante em que se encontra.

No capítulo XXXI, após Paulo Honório ter encontrado a carta de Madalena, que, anunciando um suicídio é confundida com uma carta de amor a outro homem – tamanha a incompreensão do fazendeiro com relação à linguagem e ao sentimento de sua mulher –, decide chamá-la para uma conversa, que acontece dentro da sacristia da fazenda.

E deixou-se levar para a escuridão da sacristia.

Acendi uma vela e, encostando-me à mesa carregada de santos, sobre o estrado onde padre Silvestre se paramenta em dias de missa:

- Que estava fazendo aqui? Rezando? É capaz de dizer que estava rezando?

[...].

- A senhora escreveu uma carta.

O vento frio da serra entrava pela janela, mordida-me as orelhas, e eu sentia calor. A porta gemia, de quando em quando dava no batente pancadas coléricas, depois continuava a gemer.

[...].

Nove horas no relógio da sacristia.

O nordeste começou a soprar, e a porta bateu com fúria. Mergulhei os dedos nos cabelos.

[...].

Nem sei quanto tempo estive ali, em pé. A minha raiva se transformava em angústia, a angústia se transformava em cansaço.

- Para quem era a carta?

[...].

A vela acabou-se. Acendi outra e fiquei com o fósforo entre os dedos até queimar-me (RAMOS, 1995, p.160-162).

O trecho inicia-se novamente com o deslocamento para o ambiente da escuridão, que associamos ao passado da memória e ao presente da lembrança. A vela, signo importante para o relato, uma vez que representa a possibilidade de luz entre as obscuras lembranças de Paulo Honório, é sempre mencionada nos momentos em que o narrador precisa rememorar momentos difíceis ou contar seu presente angustiante, no qual só lhe resta a condição de escritor de suas memórias. O vento frio da serra, o gemido do vento, as batidas da porta, trazem novamente a ideia de movimentos incessantes, que reiteram e aumentam a angústia e a inquietação do mundo interior da

personagem, que se confundem ora com raiva, ora com cansaço. É interessante observarmos, também, que há uma estruturação lógica e recorrente que apresenta a obscuridade do ambiente, a marcação rigorosa ou a perda do sentido do tempo, e as frases cortantes e secas de Paulo Honório, não em necessária ordem, mas sempre justapostos, friccionando-se. A seguir, temos novamente a mesma estruturação, que se repete até o término do capítulo:

O relógio da sacristia tocou meia-noite.

[...].

Fiquei remoendo as palavras desconexas e os modos esquisitos de Madalena. Depois pensei na carta que ela havia deixado no escritório, incompleta.

Para quem seria? Lá vinha novamente o ciúme. Aquilo ainda causaria infelicidades sem remédio.

Pouco a pouco me fui amadornando, até cair num sono embrulhado e penoso. Creio que sonhei com rios cheios e atoleiros.

Quando dei acordo de mim, a vela estava apagada e o luar, que eu não tinha visto nascer, entrava pela janela. A porta continuava a ranger, o nordeste atirava para dentro da sacristia folhas secas, que farfalhavam no chão de ladrilhos brancos e pretos. O relógio tinha parado, mas julgo que dormi horas. Galos cantaram, a lua deitou-se, o vento se cansou de gritar à toa e a luz da madrugada veio brincar com as imagens do oratório (RAMOS, 1995, p.166-167).

As imagens que remetem à escuridão do lugar também confirmam a obscuridade das lembranças e a pungência do relato, que alterna entre melancólico, lírico, doloroso. A gradual perda do controle do tempo intensifica-se e mistura-se com o sono, os sonhos e a chegada da madrugada, além da parada do relógio, elemento que já havia aparecido no capítulo XIX. A vela apaga-se e o luar ilumina o recinto, trazendo novamente a ideia da necessidade da luz em meio à obscuridade do relato; no entanto, os mesmos elementos perturbadores ainda permanecem na narrativa: o gemido do vento, o movimento incessante das folhas, o rangido da porta. Por fim, a luz da madrugada, do dia a nascer, vem invadir a sacristia e Paulo Honório retira-se para procurar Madalena. Com o rebuliço na casa, o fazendeiro corre em direção ao quarto, quando constata, de forma brusca e objetiva, quebrando o lirismo da cena anterior: “Arredei-as e estaquei: Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espumas nos cantos da boca. Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado” (RAMOS, 1995, p.168).

Após o enterro de Madalena, o abandono e a ida de parentes e amigos, o estouro da revolução comunista, a perda massiva dos clientes e do capital e a consequente

derrocada da fazenda, passados dois anos, chegamos finalmente ao capítulo XXXVI, quando Paulo Honório retoma o presente da enunciação pela última vez e elabora os destroços de sua dor, de sua perda e fracasso:

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 tingem de preto.

Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova.

Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto (RAMOS, 1995, p.183-184).

Instalando a narrativa no presente da enunciação, e retomando a ideia de escrever o livro onde pudesse contar sua história, o narrador volta a falar da situação atual em que se encontra: resta-lhe somente a escrita de suas memórias, pela qual poderá analisar a sua trajetória, apesar da intensa e angustiante dificuldade da escrita. Logo no começo do capítulo, observamos a retomada de elementos que já haviam aparecido nos capítulos que analisamos anteriormente, que se relacionam à obscuridade do ambiente e ao mundo interior de Paulo Honório, ou à sua subjetividade, elemento central para o desenvolvimento final da narrativa: a noite como espaço predominante do presente; as imagens a ela associadas, como, neste caso, a folhagem das laranjeiras que se tingem de preto; o cantar dos grilos, que nos remete novamente ao capítulo XIX, primeiro em que o narrador faz correr livremente a sua subjetividade e se volta para a análise do presente, depois de dezessete capítulos contando as memórias do passado, de forma predominantemente objetiva; e o lirismo e a melancolia com que se relata o momento presente, retomando novamente a ideia central do capítulo XIX.

É interessante observar, ainda, que estes elementos e outros já anteriormente mencionados encontram-se numa cadeia harmônica observada em dois momentos fundamentais, mas localizados em tempos aparentemente contrastantes: nos capítulos XIX e XXXVI, onde Paulo Honório se volta ao presente e nele localizado trata a respeito da dificuldade da escrita e da angústia por não escrever como gostaria, ou por não ser capaz de traçar o “retrato moral” de Madalena; e no capítulo XXXI, onde relata a última conversa com Madalena, ou seja, referindo-se ao passado. A noite, a presença

do escuro em oposição à luz, a marcação temporal ora desconexa, ora rigorosamente obsessiva, a presença dos grilos, corujas e sons angustiantes do vento, do ranger da porta, das folhas farfalhando na sacristia, entre vários outros elementos, repetem-se sistematicamente nestes capítulos que, se instalam a ruptura na narrativa, que não conta com recursos imagéticos e sonoros, metáforas ou antíteses e contradições nos capítulos predominantemente objetivos, também promovem a irrupção da subjetividade do narrador, através de uma sistemática aparição de elementos disruptores, que promovem, portanto, uma nova organização formal. A repetição dos elementos e a sistemática retomada de seus motivos e configurações ocorrem em dois momentos fundamentais da narrativa, embora contrastantes se analisados de uma perspectiva temporal: os dois capítulos mais importantes que descrevem o presente; e o último momento em que Paulo Honório conversa com Madalena, localizado no passado. Veja-se o seguinte trecho, ao final do romance, e compare-se com o trecho final do capítulo XXXI, onde Paulo Honório relata a última conversa com Madalena:

As janelas estão fechadas. Meia-noite. Nenhum rumor na casa deserta. Levanto-me, procuro uma vela, que a luz vai apagar-se. Não tenho sono. [...].
Ponho a vela no castiçal, risco um fósforo e acendo-a. Sinto um arrepio. A lembrança de Madalena persegue-me. [...].
[...].
Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.
A vela está quase a extinguir-se.
Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem.
Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entre por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão.
É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo.
Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!
Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes!
E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos (RAMOS, 1995, p.188-191).

O leitor poderá perceber que há uma retomada dos mesmos elementos da noite em que Paulo Honório conversa com Madalena pela última vez, e depois a vê morta em seu quarto: os sonhos, a vela, as folhas, o luar entrando pela janela, a treva, a meia-noite. A retomada sistemática dos elementos visuais e sonoros, e do ambiente no qual estão configurados, indica, portanto, que Paulo Honório congelou-se no tempo e no

espaço, daí a invasão de seu espaço interior e a perda da noção do tempo, tão importante ao longo da narração de suas memórias: ainda vê as mesmas trevas daquela noite na sacristia; ainda ouve os mesmos sons angustiantes; ainda pensa ver as mesmas corujas que contraditoriamente vira Marciano extinguir na torre da igreja; ainda deixa a vela queimar-lhe os dedos, vê as folhas que o nordeste atira violentamente, sonha com rios cheios, atoleiros, lobisomens. O pormenor é tão insistente e rigoroso que os elementos são quase exatamente os mesmos: Paulo Honório, após dois anos, continua parado no mesmo lugar, enfrentando a mesma angústia da palavra e da linguagem, sofrendo pelo mesmo motivo. Nada se modifica, na realidade: não consegue entender a carta, não pode compreender Madalena, e depois pensa que não será capaz de escrever seu livro. A confirmação de que o narrador retoma a última noite com Madalena e pensa ainda estar nela ocorre, também, pela presença assustadoramente insistente de Madalena. Lembremos outra vez do capítulo XIX, onde o narrador pensa escutá-la, não sabendo distinguir se as toalhas, a visão de Casimiro Lopes e o pio da coruja são de agora ou de outrora, confundindo ainda mais a realidade com o passado que não consegue enterrar.

A partir da análise e interpretação do romance, no qual se observa semelhança de procedimentos e reiteração de aspectos contraditórios e antagônicos, é importante ressaltar, como afirma Lafetá, que “a objetividade da representação é atingida pela subjetividade do narrador, mas ambas acabam interpenetrando-se, compondo uma unidade dialética” (1995, p.216). Pensamos que essa unidade dialética é sistematicamente mantida até o final do romance, onde as contradições não se apagam e as tensões não se resolvem totalmente, o que reitera a vivência do trágico experienciada pela personagem: não sabe se vive no presente ou no passado, se vê imagens de agora ou de outrora. O passado perturba-lhe profundamente o presente, alterando, portanto, a forma como é narrado, em contraste com a narração de suas primeiras memórias, anteriores à morte de Madalena. A “infiltração dos signos da subjetividade, a irrupção do monólogo interior, o abalo do ponto de vista pseudo-onisciente” (LAFETÁ, 1995, p.215), elementos brevemente analisados anteriormente, patenteiam e revelam as contradições vividas pela personagem e refletidas na própria estruturação da obra, alterando a sua constituição formal.

Concluída a análise formal que buscamos realizar da obra, que nos leva à sua crítica imanente como interpretação do trágico que nela reside, é importante retomar, ainda, duas ideias centrais da *Teoria estética*: em primeiro lugar, o que se entende por análise formal, segundo Adorno:

A análise formal da obra de arte e o que nesta se chama forma só têm sentido na relação com o seu material concreto. [...]. Não deve, porém, ficar-se na convicção geral da reciprocidade de forma e conteúdo, importa antes desenvolver esta reciprocidade em pormenor – os elementos formais, remetendo de cada vez para o conteúdo, conservam igualmente a sua tendência conteudal (ADORNO, 2011, p.441-442).

O conteúdo enquanto interpretação do romance – o trágico que aparece na fricção dos momentos antagônicos e que se revela ser, a nosso ver, seu teor de verdade – só pode ser desvelado a partir da análise da forma do romance, do choque de suas contradições formais e de seu material concreto, como ressalta Adorno. Assim, a dialética nos ensina, após a análise incessante e pormenorizada da obra, que a observação e análise de seus momentos particulares nos leva ao todo de seu conteúdo e ao seu teor de verdade, porque “ele só existe devido à forma estética” (2011, p.440); e os antagonismos do conteúdo (a complexa figura de Paulo Honório e de seus momentos de alternância) nos remetem diretamente às contradições da forma: a objetividade da forma e a subjetividade do narrador e da narrativa, entre outros elementos já analisados.

Em “Experiência estética como processo” e “Caráter processual das obras”, subtítulos importantes presentes no capítulo “Para uma teoria da obra de arte”, lê-se um trecho fundamental da *Teoria estética*, que ressalta o processo através do qual se lê e se interpreta uma obra de arte verdadeiramente ambicionada:

A experiência estética é viva a partir do objeto, no instante em que as obras de arte, sob o seu olhar, se tornam vivas. [...]. Pela imersão contemplativa, o carácter processual imanente da obra é libertado. Ao falar, a obra transforma-se em algo que em si se move. Seja o que for que no artefato se pode chamar a unidade do seu sentido não é estático, mas processual, resolução dos antagonismos que toda obra necessariamente em si traz. Eis por que a análise só se aproxima da obra de arte quando apreende de modo processual a relação dos momentos entre si, não quando a reduz, por decomposição, aos seus presumíveis elementos originais. Que as obras de arte não são um ser, mas um devir, é tecnologicamente compreensível (ADORNO, 2011, p.267).

A leitura de *São Bernardo* parece comprovar, efetivamente, o carácter processual das obras de arte, pois seus antagonismos só se aproximam da resolução quando o crítico retorna aos seus momentos particulares e tenta costurá-los ao todo da obra, como tentamos mostrar no decorrer de nosso ensaio. Uma prova cabal de que o romance está sempre a mover-se é a leitura do capítulo XXXI em ordem cronológica, e a leitura do

mesmo capítulo após o término da leitura do romance. O mesmo acontece com a leitura do paradigmático e enigmático capítulo XIX em sequência aos capítulos anteriores, e sua releitura após a leitura dos capítulos finais do romance. O crítico só pode dar-se conta de que estão profundamente conectados, e que juntos produzem outros sentidos de antemão não compreensíveis, embora estejam contraditoriamente no presente e no passado, quando retoma a leitura do romance, se detém em seus momentos particulares, interpreta a contradição insistentemente presente da luz e da noite, do silêncio e dos ruídos da natureza, das vívidas lembranças e das lacunas da memória, da escrita e do fragmentário da linguagem, do vazio da folha. A obra move-se quando adquire novos significados pela conexão dos momentos do presente e do passado, localizados em pontos capitais da narrativa (seu início, seu centro e seu desfecho); no momento em que é compreendida através da relação processual de seus momentos, e não quando ela se recolhem e decompõem momentos originais.

Se todas as obras configuram um problema, pois sintetizam momentos incompatíveis e de fricção, o maior paradoxo de *São Bernardo* parece ser o fato de que o devir da obra, apreendido por meio da observação de seu caráter processual, revela, ao contrário, a estagnação de Paulo Honório no tempo e no espaço, na mesma noite, ao mesmo luar, à luz daquela mesma vela de outrora, com apenas uma sensível diferença: o romance penosamente escrito engrandece-o, e parece modificá-lo, produzindo novos sentidos e novas significações para sua trajetória. Paulo Honório parece não avançar no tempo, nele recuando, ao contrário; mas a escrita de seu romance é sensivelmente alterada, comprovando seu constante devir e o devir da própria obra na qual se inscreve.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Coimbra: Edições 70, 2011.
- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- AUERBACH, E. A meia marrom. In: *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: *São Bernardo* (Posfácio). 64 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

PINTO, J.P. História, memória, ficção: notícias da zona de sombra. In: GALLE, H., SCHMIDT, R. (Orgs.). *A memória e as ciências humanas*. Um conceito transdisciplinar em pesquisas atuais na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Humanitas, 2010.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 64 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

Data de submissão: 29/08/2013

Data de aprovação: 15/10/2013