

OSLEIDE BOTELHO DE FREITAS OLIVEIRA

**O duo irônico em *São Bernardo*: uma relação
palimpsêstica com *Dom Casmurro***

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

MONTES CLAROS

Agosto/2014

OSLEIDE BOTELHO DE FREITAS OLIVEIRA

**O duo irônico em *São Bernardo*: uma relação
palimpsêstica com *Dom Casmurro***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários – PPGL, da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Telma Borges da Silva

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

MONTES CLAROS

Agosto/2014



A dissertação intitulada **O duo irônico em *São Bernardo*: uma relação palimpsêstica com *Dom Casmurro***, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários, **OSLEIDE BOTELHO DE FREITAS OLIVEIRA**, foi aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a. Dr.^a. Telma Borges da Silva – Unimontes (orientadora)

Prof.^a. Dr.^a. Maria Cecília Bruzzi Boechat – UFMG

Prof. Dr.^a. Ilca Vieira de Oliveira – Unimontes

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
COORDENADOR DO MESTRADO EM
LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIMONTES
Masp: 1124820-0

Montes Claros, 30 de Setembro de 2014.

Oliveira, Osleide Botelho de Freitas.

O48d O duo irônico em *São Bernardo* [manuscrito] : uma relação palimpsêstica com *Dom Casmurro* / Osleide Botelho de Freitas Oliveira. – Montes Claros, 2014.
122 f.

Bibliografia: f. 118-122.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2014.

Orientadora: Profa. Dra. Telma Borges da Silva.

1. Tradição e modernidade. 2. *São Bernardo*. 3. *Dom Casmurro*. 4. Assis, Machado de, 1839-1908. I. Silva, Telma Borges da. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Uma relação palimpsêstica com *Dom Casmurro*.

À minha mãe, Maria de Jesus, que esteve presente comigo durante todo o mestrado, dando-me forças. Quis Deus que ela se fosse poucos dias antes da minha defesa. Provavelmente, por ter cumprindo sua missão aqui na terra. Guardarei para sempre a imagem de uma mulher forte, da esposa dedicada, da mãe amorosa e, sobretudo, da pessoa humana, caridosa, alegre e cativante que sempre foi.

Saudades eternas...

AGRADECIMENTOS

Com a certeza do dever cumprido, não poderia deixar de agradecer àqueles que estiveram comigo durante este percurso ajudando-me, auxiliando-me, orientando-me, dando-me forças para não fraquejar e desistir do sonho de realizar o Mestrado.

Primeiramente agradeço a Deus, representante maior em minha vida, que me ensina todos os dias o valor da humildade e o verdadeiro despreendimento para com o outro. Luz Divina que permaneceu acesa principalmente nos momentos difíceis; quando tudo parecia impossível, lá estava Ela para conduzir os meus passos.

À Telma Borges, minha orientadora, dedico todo meu respeito e profundo agradecimento pela conduta profissional e humana com a qual conduziu esta pesquisa. Não poderia deixar de mencionar o quanto aprendi com ela que, mesmo estando com a saúde debilitada, não deixou de me atender e contribuir de forma significativa na elaboração desta dissertação.

À banca de qualificação, Dr.^a Ilca e Dr.^o Osmar Oliva, agradeço pelas leituras críticas e pelas interferências precisas que fizeram no meu texto. Obrigada por contribuírem para a qualidade desta discussão.

Ao professor Fábio Camargo, principal responsável pela escolha do assunto tratado nesta pesquisa, contribuindo de forma significativa para a construção e leitura do projeto e, posteriormente, com as sugestões emitidas no parecer do projeto de pesquisa. Antes de se desligar da Unimontes teve o cuidado de me deixar sob a orientação da professora Telma Borges pela competência e estudos relacionados ao tema.

A toda minha família: mãe, irmãs, irmãos, cunhados, cunhadas, sobrinhas, sobrinhos pela confiança, pelo carinho e pelas palavras de conforto quando algo não estava bem; obrigada por entenderem a minha ausência nos encontros familiares e sobretudo por cuidarem dos meus filhos.

Ao meu esposo e companheiro, Valdo Lúcio, pela credibilidade, paciência e cumplicidade que demonstrou durante todo percurso de estudos em que tive que me “ausentar”.

Aos meus filhos, Maria Luíza e João Vitor, razão da minha vida e fundamento de todas as minhas escolhas que, mesmo sem entenderem a dimensão desse projeto profissional, souberam aceitar a minha ausência nos finais de semana e durante as viagens em busca de conhecimento e enriquecimento sobre literatura. Tenho certeza de que conseguiremos, juntos, “recuperar” esses momentos, fortalecendo ainda mais o vínculo de amor e repeito entre nós.

Em especial, às minhas AMIGAS:

Patrícia Ferreira Braga, pela presença constante, pela preocupação e generosidade com que sempre me atendeu. Uma “irmã” nas horas difíceis, ajudando-me a superar dificuldades pessoais e profissionais. Obrigada ainda por contribuir na revisão desta dissertação.

Andreia Pereira da Silva, uma fortaleza que me cercou de todos os lados, ajudando-nos a superar os maus momentos e, principalmente, encorajando-me a novas etapas. Não foram poucos os percalços, mas ela estava sempre ali, pronta para me socorrer, “um anjo da guarda” enviado para trilhar comigo os obstáculos da vida pessoal e profissional. Na colega de profissão e mestrado encontrei uma verdadeira amiga, dedicada, humilde, inteligente, divertida e, acima de tudo, humana. Agradeço por compartilhar comigo horas e horas de estudo, principalmente nos finais de semana. Talvez não teria dado conta sem a sua companhia. A você, o meu muito obrigada!

Meu eterno agradecimento.

A melhor escola é, em minha opinião, a que for mais sincera, mais simples, mais verdadeira. Prefiro a escola que rompendo a trama falsa do idealismo, descreva a vida tal qual é, sem ilusões nem mentiras. antes a 'nudez forte da verdade' , que o manto diáfano da fantasia. Dizem por aí que os realistas só olham a parte má das coisas. Mas, que querem? A parte boa da sociedade quase não existe. De resto, é bom a gente acostumar-se logo com as misérias da vida. É melhor do que o indivíduo, depois de mergulhado em pieguices românticas, deparar com a verdade nua e crua. Prefiro o realismo, repito. e creio que o realismo será a escola do futuro.

Graciliano Ramos

RESUMO

Este estudo teve como propósito analisar a obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e a partir dos conceitos de palimpsesto e ironia, relacioná-lo a *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Esse diálogo se deu por meio da ironia recorrente nas duas narrativas, o que levou à discussão dos conceitos de tradição e ruptura, elementos norteadores da leitura crítica dos dois textos. Para o desenvolvimento deste estudo, optou-se por uma pesquisa bibliográfica fundamentada em críticos que discutem os conceitos de palimpsesto, como Gérard Genette (2010) e de ironia, como D. C. Muecke (1995), Lélia Parreira Duarte (2006) e Linda Hutcheon (2000), bem como reflexões sobre as obras de Graciliano Ramos, dentre os quais se destacam, João Luiz Lafetá (2004), Antonio Candido (1961-1966-2006), Sônia Brayner (1979), Luiz da Costa Lima (1991), Wander Melo Miranda (1992); e sobre Machado de Assis, Antonio Candido (1995), Afrânio Coutinho (s. d.), Benjamin Abdala Júnior (2008), Sônia Brayner (1978), John Gledson (1991), entre outros que serviram de forma significativa para o resultado desta pesquisa que culminou na verificação de que Graciliano Ramos retoma o texto machadiano concedendo uma nova roupagem aos personagens, às relações de conflitos, aos elementos da natureza, entre outras questões apresentadas nesta dissertação. Nessa perspectiva, este estudo foi uma continuidade das discussões já existentes no que concerne ao romance *São Bernardo*, não tendo como propósito encerrar os estudos nesse campo, mas, sobretudo, contribuir para que novas pesquisas sejam desenvolvidas.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição e Modernidade; *São Bernardo*; *Dom Casmurro*; palimpsesto; ironia.

ABSTRACT

This study aimed to analyze Graciliano Ramos' work *São Bernardo* and, by using the concepts of Palimpsest and Irony, connecting it with Machado de Assis' *Dom Casmurro*. This connection is due to the recurring Irony in both narratives, what led us to discussing the concepts of Tradition and Rupture, which are guiding elements of both texts critical reading. Literary Review was the methodology chosen in order to accomplish this study, which was based upon literary critics that discuss the concepts of Palimpsest, such as Gérard Genette (2010), and Irony, such as D. C. Muecke (1995), LéliaParreira Duarte (2006) and Linda Hutcheon (2000), as well as upon the considerations on Graciliano Ramos's work, from whom we can highlight João Luiz Lafetá (2004), Antonio Candido (1961-1966-2006), Sônia Brayner (1979), Luiz da Costa Lima (1991), Wander Melo Miranda (1992), and on Machado de Assis: Antonio Candido (1995), Afrânio Coutinho (n. d.), Benjamin Abdala Júnior (2008), Sônia Brayner (1978), among others, who were significantly meaningful to the results of this research that culminated in verifying that Graciliano Ramos recaptures the machadiano's text [the name given to Machado de Assis' writing style] and gives new features to the characters, the conflict relations, the nature elements, as well as to some other issues presented in this Thesis. Thus this study is a continuation of the existent discussions on *São Bernardo* and it does not intend to exhaust the studies in the field, but instead to make contributions that enable new researches to be developed.

KEYWORDS: Tradition and Modernity; *São Bernardo*; *Dom Casmurro*; Palimpsest; Irony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1	13
GRACILIANO RAMOS E O MODERNISMO DE 30	13
1.1 Autor e obra na mira da crítica.....	14
1.2 O espírito moderno em Graciliano Ramos: tradição e ruptura.....	28
Capítulo 2	38
GRACILIANO RAMOS E MACHADO DE ASSIS: UMA RELAÇÃO PALIMPSESTICA.....	38
2.1 Palimpsesto: uma literatura de segunda mão	39
2.2 Abordagens teóricas da ironia.....	42
2.3 O hipotexto machadiano	51
Capítulo 3	66
O DUO IRÔNICO DE GRACILIANO EM <i>SÃO BERNARDO</i>	66
3.1 <i>São Bernardo</i> : hipertexto machadiano.....	67
3.2 <i>São Bernardo</i> e suas ironias.....	74
3.3 Entrelaçamento de <i>Dom Casmurro</i> e <i>São Bernardo</i> pelo viés da ironia	104
CONCLUSÃO	115
REFERÊNCIAS	118
Referências dos autores.....	118
Referências sobre os autores	118
Referências gerais	120

INTRODUÇÃO

Estudar Graciliano Ramos e Machado de Assis surgiu da percepção de que as obras *São Bernardo* e *Dom Casmurro* apresentam aspectos que se assemelham. Esse interesse ocorreu quando cursei a disciplina isolada “Literatura Brasileira do Século XX à Contemporaneidade”, ministrada pelo professor Fábio Camargo, no Mestrado em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, no ano de 2011. Daí em diante, a inquietação adquiriu respaldo teórico e outras indagações a respeito das duas obras foram se avolumando. Nessa perspectiva, optou-se por explorar as semelhanças e diferenças entre ambos os textos por meio das discussões acerca do palimpsesto e da ironia, fazendo menção aos conceitos de tradição e ruptura no contexto do Modernismo brasileiro e que serviram de alicerce para apuração das hipóteses apresentadas no projeto. Esta pesquisa teve como objetivo geral analisar como Graciliano Ramos opera o “duo irônico” em *São Bernardo*, reportando-se à escrita de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Para melhor abordagem do tema, seccionou-se o objetivo geral em três subtópicos distribuídos entre os capítulos desta dissertação.

No primeiro capítulo, intitulado “Graciliano Ramos e o modernismo de 30”, fez-se um estudo sobre a fortuna crítica de Graciliano Ramos para apresentar o que há de discussão sobre autor e sua obra e os limites dessa crítica. Dentre os principais críticos, destacam-se Otton Maria Carpeaux, Antonio Candido, Rui Mourão, João Luís Lafetá, Carlos Nelson Coutinho, Sônia Brayner, Wander Melo Miranda, autores de fundamental importância para as possibilidades dialógicas deste trabalho. Ainda no primeiro capítulo, discutiu-se o Modernismo, período em que está inserido autor e obra, momento de grandes transformações na política, na economia e na cultura que afetaram diretamente a literatura brasileira. Para o estudo desse período, utilizaram-se os textos de João Luís Lafetá e Wilson Martins. Não obstante, tratou-se também das discussões sobre tradição e ruptura, que serviram para fundamentar a leitura crítica na relação entre *São Bernardo* e *Dom Casmurro*.

No segundo capítulo, intitulado “Graciliano Ramos e Machado de Assis: uma relação palimpsêstica”, foram apresentados os conceitos de palimpsesto e ironia. Para as discussões desse assunto, utilizou-se dos estudos de Gérard Genette, para quem todo texto que apresenta elementos de outro texto é considerado um hipertexto e o texto que lhe serviu de parâmetro é chamado de hipotexto, dinâmica que proporciona o diálogo entre autores de diversos períodos e nacionalidades. A discussão prossegue com uma apresentação dos conceitos de ironia

utilizando os estudos de D. C. Mueke, Lélia Parreira Duarte e Linda Hutcheon. Essas abordagens serviram como suporte para analisar *Dom Casmurro* como hipotexto, destacando também o uso que Machado fez da ironia nessa obra.

O terceiro capítulo, intitulado “O duo irônico de Graciliano em *São Bernardo*”, é o momento do entrelaçamento dos textos pelo viés da ironia. A princípio, analisou-se *São Bernardo* como um hipertexto, apresentando os elementos que o assemelham a *Dom Casmurro* e que comprovam que há na sua tessitura uma escrita a partir de outra. Partindo desses apontamentos, elaborou-se uma análise detalhada de *São Bernardo*, explicitando as formas como a ironia aparece na sua estrutura. Para finalização e constatação da relação irônica entre esses dois autores, analisou-se o entrelaçamento entre as duas obras pelo viés da ironia estabelecendo, assim, o duo irônico de Graciliano Ramos e Machado de Assis.

Com base nas análises desenvolvidas nesta pesquisa, foi possível identificar a escrita de *São Bernardo* a partir de *Dom Casmurro*. Essa constatação se fundamentou por meio do conceito de palimpsesto, que permitiu confirmar um dialogismo irônico entre as obras. Sendo assim, pode-se perceber que Graciliano Ramos usou do palimpsesto para dialogar crítica e artisticamente com Machado de Assis. Nesse processo, Graciliano Ramos rompe com a tradição machadiana na medida em que reescreve o texto com os valores da tradição modernista, mas ao mesmo tempo a perpetua, porque traz essa tradição para sua contemporaneidade. Por outro lado, ele rompe com o Modernismo, porque está olhando para trás, para aquilo que foi, em princípio, negado pelos modernistas, mas também perpetuando-o, pois essa tradição diz respeito ao trabalho da liberdade com a linguagem, eternizando, assim, tanto uma quanto outra tradição.

Capítulo 1
GRACILIANO RAMOS E O MODERNISMO DE 30

1.1 Autor e obra na mira da crítica

Antes de analisar *São Bernardo*, na perspectiva proposta neste trabalho, é importante ver o ponto em que se encontra o estudo sobre esse texto. Há décadas, essa obra vem chamando a atenção dos críticos, especialmente pela linguagem econômica do autor, pois nela nada sobra nem falta para compor a história do protagonista Paulo Honório. Mesmo em trabalhos muito recentes, essa linguagem continua sendo tematizada. Assim, um estudo sobre a fortuna crítica desse romance é a melhor forma de lembrar e compreender seu variado estudo e desenvolver a proposta de análise aqui apresentada.

Dentre os críticos selecionados, Antonio Candido (2006) foi um dos primeiros autores a fazer uma investigação do conjunto de romances de Graciliano Ramos. Nesses estudos, reúne quatro ensaios que, apesar da mudança de certos juízos, mostram a constância de um ponto de vista que se formou cedo. Assim como outros críticos, Candido afirma a característica de experimentador de Graciliano Ramos, destacando a evolução de sua escrita e da temática sobre a psicologia humana, advindo daí o título atribuído por Carpeaux de “mestria singular” na literatura e confirmado tantas vezes pelos críticos que o sucederam na análise da obra desse autor.

Para Candido, a obra de Graciliano Ramos exibe três aspectos distintos: primeiro, a série de romances em primeira pessoa (*Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*), que versam sobre um estudo progressivo da alma humana, tentando descobrir o “homem subterrâneo”, sua parte contida. Segundo, as narrativas em terceira pessoa, como *Vidas Secas* e os contos de *Insônia*, que compõem uma visão mais voltada para o modo de ser e as condições de existência do homem, sem a obsessiva análise psicológica dos livros anteriores. Em terceiro estão as obras autobiográficas, como *Infância* e *Memórias do Cárcere*, impregnadas de subjetividade, nas quais o autor se coloca diretamente como problema e caso humano.

Na discussão que faz em *Os bichos do subterrâneo*, o crítico sintetiza os aspectos distintos do conjunto da obra, dizendo que, em todos os setores, encontramos obras-primas, sejam de arte contida e despojada como *São Bernardo* e *Vidas Secas*, sejam de imaginação lírica como *Infância* ou de tumultuosa exuberância, como *Angústia*. Mas há nelas pontos de convergência como o apuro da escrita e a superioridade expressiva da linguagem, a secura da visão de mundo e o acentuado pessimismo do autor.

Antonio Candido relaciona *Caetés* à lição pós-naturalista, um texto minucioso e algo estático, que horizontaliza a vida dos personagens e as relações que estabelecem uns com os

outros. O autor apresenta os personagens, exceto o narrador, João Valério, por meio de aspectos exteriores, que vão se revelando progressivamente na narrativa. Mas *Caetés* já apresenta uma linguagem simples, magra e expressiva. Nas palavras de Candido:

Escrito na maturidade [de Graciliano Ramos], não há nele [*Caetés*] imperícias nem arroubos de principiante, pois superadas as ilusões de prosa artística, [...], o autor já demonstra a incapacidade de ênfase e a vergonha de ser empolado, que são fatores decisivos da sua maneira literária. (CANDIDO, 2006, p. 20-21).

Caetés, para Candido, já possui características que definem o perfil literário de Graciliano Ramos como: a síntese, a capacidade de dizer muito em pouco espaço. Há por toda a obra a contenção dos vocábulos, a concisão dos períodos, devido à busca do necessário, ao desencanto seco e ao humor cortante desse autor (CANDIDO, 2006).

O crítico observa, na estrutura dos romances, a tendência do autor em apresentar cenas e personagens como uma “constelação estritamente dependente do narrador”, em que a vida externa, os acontecimentos e os outros se definem em função do pensamento dominante de quem narra os fatos. Na movimentação das cenas e personagens “está sempre o coração do personagem central, dominante impondo na visão das coisas a sua posição específica”, o que para Candido mostra “a estreita correlação entre técnica e atitude em face da vida, mostrando que o interesse pelos fatos decorre dum interesse prévio pela situação do homem frente a eles.” (CANDIDO, 2006, p. 23). Essa tendência encontra-se acentuada em *São Bernardo*, cuja preocupação individual do autor concentra-se em apresentar os problemas do personagem Paulo Honório.

Ao analisar *Caetés*, Candido faz uma breve abordagem da ironia. Apresentado-a como um aspecto inerente à produção de Graciliano Ramos, a ironia perpassa toda a obra do autor alagoano de forma cada vez mais acentuada como sugere que há em *Caetés*:

[os índios] simbolizam a presença de um eu primário, adormecido nas profundas do espírito pelo jogo socializado da vida de superfície – e que emerge periodicamente, rompendo as normas. Esse impulso irrefletido, essa irritação com as regras sociais, mal pressagiam aqui, o vulto que haverão de assumir nos livros posteriores. Mas o autor os deixa bem patentes, quando anota a fragilidade dos usos e convenções, ou quando termina o livro pela visão de que o primitivismo dos índios subsiste – nele, nos conhecidos, na cidade localizada perto duma antiga taba. (CANDIDO, 2006, p. 30).

Percebe-se nas discussões de Candido a tendência de Graciliano Ramos, desde o início de sua produção, em usar da ironia para refletir sobre a fragilidade humana em relação ao mundo exterior. Com essa obra, Graciliano Ramos rompe com a escrita pós-naturalista e impulsiona a engrenagem do realismo que se encontra, com todo vigor, em *São Bernardo*.

Para o crítico, essa obra mantém-se isolada devido à sua originalidade, que se não a faz maior que as demais, torna-se sem dúvida mais intrigante, quase única. A grandeza de *São Bernardo* é refletida em curto espaço, numa linguagem direta e brutal; reduzida ao essencial, em que “não sobra nem falta nada”, tudo, personagens e coisas, ajustam-se para compor a história de Paulo Honório, personagem dominador, respeitado e temido por todos, que passou de trabalhador do campo a proprietário de fazenda. Nas palavras de Carpeaux, “Paulo Honório, por sua vez, é modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive o sentimento de propriedade. E o romance é, mais do que estudo analítico, verdadeira patogênese deste sentimento”. (CARPEAUX, *apud* CANDIDO, 2006, p. 32).

Esse depoimento vai ao encontro de estudos relacionados à personalidade de Paulo Honório, sobretudo do sentimento de posse que faz com que o personagem transforme tudo em mercadoria, inclusive as relações com o próximo. João Luiz Lafetá, em “O mundo à revelia”, enfatiza essa questão afirmando que, “de fato, o sentimento de propriedade constitui um dos elementos temáticos que unificam o livro”. (LAFETÁ, 2004, p. 87-88).

Candido dá início, também, a uma discussão sobre o drama do homem com relação ao outro e a si mesmo. O sentimento de propriedade, primeiro da fazenda, desemboca no desejo patriarcal de preservar a propriedade. Esse desejo o leva a casar-se com Madalena, mulher humanitária e mãos-abertas que, contrária às relações de troca, ameaça a soberania de Paulo Honório. Cria-se, assim, o drama do livro: instalam-se na vida de Paulo Honório os fermentos de negação do instinto de propriedade e esse, com medo de perder sua dureza, reage, por meio do ciúme, para neutralizar a mulher (CANDIDO, 2006).

Nesse ponto, Antonio Candido apresenta o pressuposto de que *São Bernardo* é o prolongamento da psicologia materialista de *Caetés*, em que o modo de ser e de pensar é condicionado pela maneira de como o sujeito vive. Candido explica essa hipótese descrevendo o personagem:

Em Paulo Honório, o sentimento de propriedade, mais do que simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas. Por isso engloba todo o seu jeito de ser, colorindo as próprias relações afetivas. Colorindo e deformando. Uma personalidade forte, nucleada por paixão duradoura – avareza, paternidade, ambição, crueldade, tende a extremar-se, em detrimento do

equilíbrio do espírito: Harpagão, Goriot, Sorel, Verkovenski¹ (CANDIDO, 2006, p. 39-40).

Esse fragmento confirma o pensamento de Antonio Candido de que o sujeito está condicionado ao seu modo de viver, e Paulo Honório teve sua vida dirigida por um sentimento forte de propriedade, o que o levou a ter atitudes violentas para com os outros e consigo mesmo. Mas os sentimentos por Madalena revelam, em alguns momentos, um Paulo Honório bom, que precisa ser encoberto a todo custo.

Para Candido, *São Bernardo* é um romance de sentimentos fortes tanto na estrutura psicológica quanto na literária. O pesquisador diz que há na obra dois movimentos que integram o personagem: a violência do protagonista contra homens e coisas, implicando na fazenda *São Bernardo*, que é incorporada a seu próprio ser como atributo pensosamente elaborado; o outro é a violência contra ele mesmo, resultando São Bernardo-livro-de-recordações, movimento que marca a desintegração da sua força (CANDIDO, 2006).

João Luiz Lafetá discute também a movimentação da narrativa em “O mundo à revelia” e assinala na estrutura dos dois primeiros capítulos de *São Bernardo* a maneira direta de tratar o assunto, sem rodeios. O leitor é lançado diretamente no meio dos fatos por uma voz narrativa, em primeira pessoa que, sem se apresentar, fornece a imagem de um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado em conceber seus projetos sem se desanimar com as derrotas (LAFETÁ, 2004). No final do segundo capítulo, após a apresentação de um projeto de escrita, por meio de um conteúdo denso e ao mesmo tempo econômico no vocabulário, a voz impaciente do narrador declara: “Dois capítulos perdidos.” (RAMOS, 2004, p. 13).

Lafetá lança mão dessa declaração para mostrar que, se para Paulo Honório aquelas páginas foram em vão devido ao fato de a empresa-livro não sobreviver, para ele [Graciliano Ramos], esses capítulos serviram para criar e colocar na frente do leitor a figura dominadora e ativa do personagem.

¹ Personagens do teatro e da Literatura francesas: Harpagão de Sousa (empregado no Paço. Viúvo, com um filho e uma filha; 60 anos puxados. Gênio ríspido. Fato antiquário e rafado; com seu hábito de Cristo. Goriot (um burguês, ex-comerciante, que enriqueceu tremendamente com a especulação da venda do trigo); Juliens Sorel (o ambicioso filho de um carpinteiro, na aldeia fictícia de Verrières, no Franco-Condado) e Estevão Trofimovitch Verkovenski (sua vida inteira foi um monumental fracasso, fez alguma fama na Europa como intelectual liberal na primeira metade do século XIX, mas depois foi esquecido de todos). Esses personagens apresentam características e atitudes que se assemelham às do personagem Paulo Honório.

Para esse crítico, não poderia haver, como técnica narrativa, solução mais coesa do que entrelaçar personagem e ação: “Paulo Honório nasce de cada ação, mas cada ato nasce por sua vez de Paulo Honório. Nós o vemos através das ações; mas, por outro lado, é ele quem deflagra todas as ações” (LAFETÁ, 2004, p. 76), resultando num texto – os dois primeiros capítulos – compacto e dinâmico, em que os acontecimentos parecem fluir diante do leitor, em direção a um objetivo determinado: a posse da fazenda São Bernardo.

Lafetá divide a obra em cinco momentos: o primeiro e segundo capítulos, onde se constrói a figura de Paulo Honório; do terceiro ao oitavo capítulo estão concentrados os acontecimentos em torno da conquista da São Bernardo. Nesse caminho o tempo é vasto e os eventos são muitos, mas Paulo Honório os descreve de forma rápida e superficial; o nono capítulo descreve a posse de Madalena, a partir do qual o romance ganha contornos diferentes: a tensão se esfria e o narrador volta sua técnica para a cena, em que as particularidades são mais visíveis, os personagens são caracterizados de forma mais prolongada, com presença de pequenos diálogos sobre assuntos do dia a dia. Nessas páginas, o aspecto denso da narrativa perde força e os temas saltam aos olhos dos leitores numa velocidade constante, exprimindo a ambição e a força intensas do personagem. No quarto momento, o crítico faz uma analogia entre o herói e a burguesia como classe, mostrando que Paulo Honório “parece ser o emblema contraditório do capitalismo”, devido à velocidade avassaladora com que ele moderniza o universo da sua propriedade (LAFETÁ, 2004, p. 88). Mas esse movimento está sujeito ao desgaste, podendo a qualquer instante emperrar e tirar de Paulo Honório o comando do mundo. Segundo Lafetá, um dos fundamentos do capitalismo é o distanciamento e a abstração de toda quantidade sensível das coisas pela noção de quantidade na mente humana, ou seja,

mediada sempre pelo mercado, a consciência humana tende progressivamente a fechar-se à compreensão dos elementos qualitativos sensíveis da realidade. Todo valor se transforma – ilusoriamente – em valor de troca. E toda relação humana tende a se transformar – destruidoramente – numa relação entre coisas, entre possuído e possuidor. (LAFETÁ, 2004, p. 89).

Na visão do crítico, todo esse processo desvirtua o homem de maneira radical, pois os outros só lhe interessam do ponto de vista do ganho pessoal; é a reificação² do sujeito

² Reificação: fenômeno inerente ao mundo capitalista, segundo o qual todos os bens são encarados como mercadorias, valores de troca, objetos quantificáveis, abstraídos de toda qualidade sensível. No caso de *São Bernardo*, dizemos que Paulo Honório tem uma visão reificada porque, conforme mostrou Luís Costa Lima, ele

condicionada pela consciência que este tem do modo de produção de bens. Em *São Bernardo*, o sentimento de propriedade transformou Paulo Honório em um homem egoísta e brutal, incapaz de enxergar nos outros e, principalmente na mulher, os verdadeiros valores humanos.

Para o pesquisador, é a partir da união de Paulo Honório com Madalena que o “dínamo emperra”, pois no jogo da reificação a esposa não se deixa alienar e o embate acontece. Lafetá faz uma analogia entre o episódio do capítulo XXIII, em que há o contratempo gerado pela falta da máquina (transporte) que quebrou, dificultando o escoamento das madeiras e do algodão, com a oposição e enfretamento de Madalena para com as atitudes do marido. O choque de ideias e comportamentos representa o “dínamo emperrado” que impede o desenvolvimento completo de Paulo Honório. Para Lafetá, desse embate não há vencedor, pois o suicídio de Madalena deflagra o “herói problemático”³ – Paulo Honório – para quem a vida perdeu o sentido (LAFETÁ, 2004).

O quinto momento é representado pela escrita desse “personagem problemático”. Paulo Honório volta-se para dentro de si a fim de descobrir o momento em que “se desnortou numa errada” (RAMOS, 2004, p. 218). Nas palavras de Lafetá,

Paulo Honório escreve seu livro e busca o sentido de sua vida. 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, afinal, é 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, 2004, p. 100-101).

Nesse fragmento, Lafetá apresenta a escrita de Paulo Honório, o monólogo interior, como forma de reconhecimento do sujeito prepotente e deformado que se tornou, tentando buscar o sentido da sua vida. A Objetividade da representação e a subjetividade do narrador se misturam para compor o final solitário do personagem.

Ao analisar o esquema estrutural da obra, Lafetá aborda a duplicidade temporal: o tempo do enunciado (do primeiro ao quarto momento) é apresentado por um narrador em primeira pessoa que, distanciado no tempo, seleciona os acontecimentos importantes de seu desenvolvimento; esse artifício é importante para realçar a objetividade presente em boa parte

“seleciona da vida e do mundo os seus aspectos meramente quantitativos ou reduzíveis a quantidade.” (LIMA, *apud* VIANNA, 1997, p. 121).

³ Herói problemático: categoria proposta pela crítica sociológica para referir-se ao herói que desenvolve uma espécie de luta com a sociedade que o rodeia ou que procura, num mundo degradado, valores autênticos. (VIANNA, 1997, p. 118).

da narrativa. O tempo da enunciação (a partir do quinto momento) é o tempo da escrita, situado no presente, quando escreve o livro, marcado pela subjetividade do narrador.

Rui Mourão aponta na estrutura de *São Bernardo* a variação que há da presença do narrador-personagem: “À medida que nasce o tempo do relato do personagem, é forçado o contraste entre ele e o tempo da atualidade do narrador, de forma que vemos superfícies num incansável movimento de submergir e emergir”. (MOURÃO, 1978, p. 172).

Nesse aspecto, a abordagem de Mourão se assemelha à do crítico Lafetá, quando este discute o aspecto da enunciação e do enunciado como movimento revelador do tempo em que se encontra o narrador-personagem. Nesse sentido, presente e passado se misturam e, mesmo que a narrativa seja em primeira pessoa, pode-se constatar que o narrador-personagem que escreve não é o mesmo dos fatos narrados. Esse movimento do narrador-personagem de contar os fatos passados ligando-os ao presente, por meio de comentários, tem o objetivo de unir as impressões sobre os fatos, fazendo nascer a consciência da totalidade, “[...] que não cessa de voltar sobre si, de se completar, de se realizar”. (MOURÃO, 1978, p. 173).

O crítico esclarece ainda que nos dois primeiros capítulos o narrador-personagem trabalha em dois níveis de consciência: o da memória e o da reflexão, preparando o campo para a confissão que se inicia a partir do terceiro capítulo.

Nos estudos sobre os personagens de Graciliano Ramos encontram-se alguns críticos que relacionam as obras do autor com sua vida, numa visão de que os textos biográficos, especialmente *Infância*, explicam “o fenômeno literário Graciliano Ramos” e que seus heróis são representações do menino tímido e pessimista que foi. Otávio de Faria argumenta que

o sentido que [Graciliano Ramos] tem do humano é o que o menino adquiriu no contato com os homens que o cercavam, com quem travou as primeiras relações, de quem recebeu as primeiras ordens, que conheceu nas suas inúmeras fraquezas. Os homens [...]. (FARIA, 1978, p. 175).

Como explicita o trecho, para esse crítico a obra de Graciliano Ramos está embebida de pessoas e fatos que fizeram parte da sua infância e que contribuíram para a formação do homem e do literato. Faria explica que os heróis de Graciliano são representações do homem no qual se transformou e contra os quais lutou a vida inteira, os quais jamais conseguiu dominar completamente. Sendo assim, o crítico julga os homens de Graciliano como

reflexos do homem – desse homem no qual o menino jamais pôde acreditar e confiar, pois foi desde cedo que o conheceu em todas as suas características de intolerância e desamor, falsidade e hipocrisia – desse homem de quem suas memórias (*Infância*) nos dão um tão pungente retrato (ou auto-retrato) [...]” (FARIA, 1978, p. 176).

Dessa vivência brotou o escritor que “deu testemunho da verdade – da verdade humana, da realidade que estava gravada nele desde menino; de reproduzir o mundo que vira, que era ele próprio, corpo e alma de sua existência” (FARIA, 1978, p. 181). Essa afirmação é complementada com a de Álvaro Lins, para quem a escrita do autor é como “a libertação do homem que se evade de um mundo que detesta” (LINS, 1973, p. 18). Ambos os argumentos corroboram o fato de que a obra de Graciliano Ramos é o testemunho do menino que se fez homem dentro de um mundo hostil. Seu pessimismo diante da vida é proveniente das agressões sofridas no ambiente familiar, na escola, no meio físico (Buíque e Viçosa). Otávio de Faria acrescenta ainda que na obra de Graciliano Ramos

não faltaram depoimentos de que não eram cor-de-rosa os óculos com que via os homens. Desde os mais negros pensamentos de Luís da Silva de *Angústia*, até o painel de *Vidas Secas*, desde a mesquinhez do ambiente da cidadezinha de *Caetés* ou da fazenda de Paulo Honório em *São Bernardo*, até a massa de recordações ainda úmidas de sofrimento de *Infância*, é sempre o mesmo quadro cinzento e triste, quase asfixiante, o que encontramos disseminado em toda sua obra. (FARIA, 1978, p. 181).

Para Faria, nos textos de Graciliano, o pessimismo não é um simples artifício de linguagem, é parte integrante da alma do homem que se desemboca na alma do artista. São os reflexos da consciência da realidade humana transportada para a ficção. O crítico defende a ideia de que os personagens, principalmente Luís da Silva e Paulo Honório são possíveis imagens de Graciliano Ramos e usa da expressão de Adolfo Casais Monteiro para confirmar seu juízo: “projeção dele próprio”. (MONTEIRO, *apud* FARIA, 1978, p. 168). Apesar da contradição que há entre o volume de atividades e a passividade anímica dos seus personagens, Faria termina por definir o homem e o artista Graciliano Ramos como sendo

um autor, um criador que se dá, em cada obra, em todas as suas “possibilidades” para melhor procurar testemunhar sobre o homem, isto é: para melhor encontrar *o homem*. Pois, (*sic*) esse é o objetivo supremo de sua busca, de sua “curva” sobre si mesmo, sobre o menino que ele foi, sobre o ser adulto em que as asperezas do mundo acabaram por transformá-lo. Assim se assume tipos variados da humanidade, desde o extremo egoísmo de Paulo Honório até o do mediano João Valério, ou mesmo no ínfimo Luís da Silva – todos três, como vimos, não passando

de “projeções” dele próprio – todos três vivos psicologicamente diversos, criações literárias válidas, autênticas – é sempre *o homem* o fenômeno essencial, básico no seu testemunho. (FARIA, 1978, p. 186).

Não só Faria, mas também Antonio Candido chegaram à constatação de que a obra de Ramos é a projeção dele mesmo. Foi Candido o primeiro a fazer essa abordagem com a seguinte reflexão: “[...] no âmago de sua arte, há um desejo intenso de testemunhar sobre o homem, e tanto os personagens criados, quanto, em seguida, ele próprio, são projeções deste impulso fundamental, que constitui a unidade profunda de seus livros”. (CANDIDO, 1961, p. 53).

Outros autores como Álvaro Lins (1963) e Helmut Feldmann (1970) defendem também a ideia de que a obra de Graciliano Ramos explica homem/autor. Em toda a extensão da pesquisa desses críticos o estilo desse escritor é definido pelo testemunho em suas obras bibliográficas. Para eles, o pessimismo de Ramos diante da vida e retratado em seus personagens dão prova do mais profundo sentimento de desilusão e descrédito pela humanidade. Lins diz que “a autobiografia do sr. Graciliano Ramos explica o caráter áspero e sombrio da sua obra de romancista: O criador de *São Bernardo* e de *Angústia* já estava no menino amargurado de *Infância*, onde encontramos agora as raízes do seu niilismo implacável e devastador”. (LINS, 1987, p. 268-269).

Ainda sobre o sentimento humanista em toda a obra de Graciliano, com exceção de *Caetés*, Carlos Nelson Coutinho destaca as contradições ocasionadas entre capitalismo desenfreado *versus* feudalismo senil, os quais fizeram acentuar ainda mais a luta individual, a fragmentação do sujeito e a divisão de classes. Coutinho faz uma análise aprofundada dos textos de Graciliano Ramos, realçando a mudança de tom na escrita desse autor. *São Bernardo* marca o abandono de uma escrita naturalista, que se limitou a reproduzir uma realidade superficial, a descrição de um mundo convencional e vazio, ou seja, a reprodução aparente de ambientes e pessoas médias, a representação do homem alienado, conformado com sua condição. Por meio dessa obra, o autor passa a retratar o inconformismo daqueles que, mesmo vivendo em um mundo alienado, lutam contra essa alienação. Essa escrita exhibe

um outro aspecto do real, uma possibilidade de ação contra a alienação implícita no próprio movimento do herói problemático, que vai da ascensão (decorrente da *esperança* em triunfar na luta contra o mundo) ao desfecho desta luta (pela derrota, ou – em casos muitos raros – pela vitória). (COUTINHO, 1978, p. 81).

Para Coutinho, Graciliano expressou na arte a consciência de um mundo alienado, contraditório e desumano, colocando-se contra a alienação e a mutilação do indivíduo e em favor de uma comunidade autêntica. O crítico destaca ainda o caráter irônico nas obras de Graciliano Ramos e a maturidade gradativa desse recurso ao longo de sua escrita, passando de uma simples figura de linguagem para um poderoso instrumento de representação da consciência crítica desse artista que soube, na medida certa, denunciar o comportamento do homem frente às situações de luta pela sobrevivência num mundo capitalista e desumano.

São Bernardo é para Coutinho a obra que melhor representa a contraditória realidade humana; seus “heróis problemáticos” (Paulo Honório e Madalena)⁴ traduzem o que há de melhor e de pior no homem moderno. De um lado, o proprietário feroz e violento, do outro a professora idealizadora, que luta por um mundo igualitário e mais humano. Duas forças que se opõem e que, ao mesmo tempo, lutam contra a mesma força que reage sobre eles: o progresso desenfreado e devastador gerado pelo mundo capitalista. Em lados opostos, Paulo Honório luta contra o humanismo de Madalena, e ela, por sua vez, defende seus ideais humanitários indo de encontro às atitudes violentas do marido (COUTINHO, 1978).

Graciliano Ramos expressa sua visão humana na criação de obras de arte realistas, defendendo a integridade e a unidade do homem, contra a alienação e a mutilação do indivíduo, em favor de uma verdadeira comunidade. Coutinho acrescenta que

no caso do romance concreto, esse humanismo expressa-se sobretudo, salvo raras exceções, em sua forma negativa: na crítica radical dos fundamentos de um mundo alienado que obstaculiza e impede as melhores aspirações do homem, condenando-o à solidão e à impotência trágica. Ao lado deste aspecto negativo e crítico, entretanto, a defesa da *humanitas* expressa-se também em uma forma parcialmente positiva na criação do “herói problemático”, isto é, na representação da práxis criadora e prometeica do homem que não se conforma passivamente à alienação e luta por encontrar um sentido autêntico para a vida, mesmo que, em muitos casos, seja esta luta igualmente alienada – porque fundada em seus próprios recursos individuais – e, por isso, impotente e trágica. (COUTINHO, 1978, p. 114).

Com essas palavras, o crítico realça o poder de criação de Graciliano Ramos no que se refere à capacidade de representar a contraditória realidade do povo, seus desejos e fracassos, já que o “herói problemático” é problemático justamente por não dar conta de combater e de superar as imposições que o mundo lhe impõe, tornando-se, assim, um sujeito sozinho e angustiado.

4 A discussão sobre a ideia de que tanto Paulo Honório quanto Madalena é personagem problemática será abordada no terceiro capítulo.

A leitura que Coutinho faz do escritor e de suas obras é de extrema relevância para se entender o significado da literatura realista do autor alagoano, a teoria humanista e a projeção do “herói problemático” em suas obras. A profundidade com que analisa os textos corrobora uma interpretação mais consciente do trabalho artístico de Graciliano.

Na nota preliminar que abre a coletânea de estudos sobre Graciliano Ramos, Sônia Brayner (1978) localiza esse autor como participante do grupo de romancistas nordestinos que se reúne em torno da problemática da terra e que está disposto a meditar, a aprofundar e a denunciar as injustiças e a degradação humana. Para essa pesquisadora, Graciliano Ramos preocupou-se em discutir as questões sociais, situando o homem e suas relações deformadas em primeiro plano, preferindo, desde *Caetés*, desvendar as motivações interiores, as obsessões aterradoras que marcam a trajetória de seus personagens. Esse enfoque vai ao encontro das discussões em torno da teoria do “herói problemático”, discutida pelos críticos destacados anteriormente. Segundo Brayner, o autor trabalha o lado subterrâneo e tortuoso do homem, mostrando o impacto de suas escolhas sobre ele mesmo e sobre a sociedade.

Florianio Gonçalves, ao analisar os textos de Graciliano Ramos, reflete a propósito de uma das características do romance como sendo uma “forma intencional ou não, a tentativa de definir um estilo para o sentido da contradição” (GONÇALVES, 1978, p. 248) e mostrar que o autor alagoano criou um estilo próprio, quase natural de síntese para explicar a vida, como um determinante irreprimível da conduta do homem. O crítico chama a atenção pelo fato de Graciliano traduzir em seus textos a relatividade do comportamento humano e ressalta:

Vitória para o homem de Graciliano Ramos é a consciência dessa condição de determinado. Então todos os valores humanos se mostram terrivelmente relativos, nada vale essencialmente, sua humanidade não é boa nem má, vive em função da vida, sofre e carrega as condicionantes hereditárias, tem consciências dela, luta para vencê-las, mas sempre conclui por verificar melancolicamente que foi vencida. (GONÇALVES, 1978, p. 248).

Com essas palavras, o autor observa o fato de Graciliano Ramos perceber que o comportamento do homem sofre variações para o bem ou para o mal, de acordo com seus próprios interesses; e é justamente a vida que impõe essa situação, ou seja, é um comportamento inerente ao homem, pois este caminha de acordo com as determinações que o mundo estabelece.

Nesse depoimento, Florianio Gonçalves discute também a questão da consciência de que todo ser tem desses determinantes e mesmo assim luta para combatê-los. Mas essa luta é inútil, pois o sujeito está fadado ao fracasso. Por mais que lute, será sempre em vão. Exemplo

disso é a figura emblemática dos índios Caetés, peça central de seu primeiro romance e que permanecem como símbolo da brutalidade, da inércia e da derrota dos personagens nos três romances seguintes (*S. Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*). Assim como João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e Fabiano carregam o determinismo da hereditariedade literária dos seus antepassados (os índios caetés), e mesmo tentando modificar seus destinos, jamais conseguirão ultrapassar os limites do que está posto (as origens).

O pesquisador destaca em suas discussões o humanismo de Graciliano, por considerar que sua escrita está carregada de elementos que contribuem para realçar o ser com todas as suas limitações. Seus personagens não são bons nem ruins; como dito anteriormente, são apenas reflexos de uma sociedade contraditória; vivem e agem conforme determinantes externos e internos e por isso são passíveis de sofrimento. Na análise do crítico, encontra-se, também, uma aproximação com críticos anteriores que destacam o pessimismo na escrita de Ramos que, ao criar tipos comuns, não só relativizava o comportamento do homem, mas também eliminava qualquer possibilidade de realização de uma vida feliz. Seus personagens estão, portanto, fadados à desilusão e ao fracasso.

Ainda sobre essas questões, no texto “Valores e misérias das vidas secas”, Álvaro Lins (1978) faz referência à ideia de relatividade nos textos de Graciliano Ramos, argumentando que as ações dos seus personagens estão condicionadas à vida. Nas palavras de Lins, assim como Paulo Honório e Luís da Silva,

os demais personagens [de Graciliano Ramos] não se afastam desse fim melancólico. Todos se acham dentro da vida, como que perdidos e abandonados, sem nada saber da sua origem nem do seu destino. Os seus atos se originam e se justificam, por si mesmos, fora de qualquer preocupação moral e transcendente. (LINS, 1978, p. 264).

Para Lins, o romancista representa um mundo introspectivo, onde não se leva em conta outra condição para o homem que não seja a materialista. Apesar de ser considerado um romancista da alma humana, Graciliano tem a percepção de que os homens estão condicionados aos bens materiais e, portanto, agem de forma egoísta e, muitas vezes, violenta para conseguir seus propósitos. Essa é a lógica da relatividade tão bem figurada nos personagens de Graciliano Ramos e discutida anteriormente por Antonio Candido. Ambos os críticos fornecem elementos que confirmam a ideia de que os personagens de Ramos são desenhados por meio da psicologia de que o modo de ser e de pensar do sujeito é definido pela maneira na qual vive.

Outra discussão apontada nas obras desse autor é a tradição do isolamento. José Carlos Garbuglio assinala na obra de Graciliano o intento de romper com a permanência de uma literatura voltada para culturas e acontecimentos externos, ignorando a realidade brasileira. O crítico destaca nos romances do escritor a tendência de escrever sobre o povo e para o povo brasileiro e que, para isso, Graciliano estudou e analisou profundamente sua região, seu povo, as relações de produção para dar conta de testemunhar as contradições do meio. Garbuglio destaca dois momentos que exemplificam a aplicação dessa proposta nos textos de Graciliano:

São Bernardo e Vidas secas como elemento de compreensão do sistema de relações que regem as atividades da região, *Angústia* como distanciamento, tomando-se por base o ponto de vista da personagem principal. Para por em ação as criaturas que iriam povoar o romance, era preciso saber como vivia sua gente, como se relacionavam as pessoas para fazer aparecer no trabalho artístico os entrechoques, as contradições, o sistema de dependência e pressão, de violência e aviltamento, de injustiça e arbítrio, o ódio e o desejo de vingança e, em especial, as peças centrais do processo: o degradado e o degradador. (GARBUGLIO, 1978, p. 374).

Constata-se, mais uma vez, a afirmação de que a obra de Graciliano é a representação artística e consciente que esse autor teve de um povo, de uma região e, sobretudo, das relações contraditórias entre patrão e empregado; seja no meio rural seja nos centros urbanos, seus personagens representam o mundo contraditório e desumano.

Para o crítico, o trabalho artístico de Graciliano revela a ruptura com uma literatura de padrões europeus, destoada do contexto nacional, que nada revelava do lugar e do povo brasileiro. Nesse aspecto, Garbuglio dialoga com Sônia Brayner, para quem a escrita de Graciliano possui elementos nacionais (homem e ambiente) inspirados no conhecimento e no comprometimento desse autor com sua terra. Os dois críticos inserem os textos de Ramos no contexto nacional, desvinculando-os da tradição literária que, arraigada na tradição europeia, produziram textos que pouco ou nada diziam do território, da cultura e do homem brasileiro, especialmente dos problemas que se estabelecem entre esse sujeito e seu meio.

Na visão de Garbuglio, Graciliano desenvolveu “trabalho consciente da função do escritor e seus compromissos com o meio, certo de que o povo tinha direito à representação e à voz, ele o trouxe para primeiro plano e lhe deu tratamento adulto”. (GARBUGLIO, 1978, p. 385). Mas há também em sua obra uma crítica aos pequenos intelectuais – representados pelos personagens Paulo Honório e Luís da Silva – evidenciando-os como questionadores das tradições de uma linguagem clássica e de culturas desvinculadas das estruturas concretas do

país. Com esses personagens, Graciliano denunciava um dos males de que sofria o mundo letrado, o isolamento, que é

produto do distanciamento sempre alimentado pela ideologia dominante, como forma eficaz de manter inalterados o sistema de mando e as relações humanas aí implicadas, ou ele fica como Luís da Silva, ou serve à classe que o isola e que é responsável pela permanência da situação. (GARBUGLIO, 1978, p. 385).

Essa situação também é traduzida por Paulo Honório, um pseudointelectual, que se nega a usar uma linguagem distante de sua realidade e de seu meio para se comunicar com os leitores. Para Garbuglio, Graciliano denunciava o preconceito existente entre língua falada e língua escrita e também aquela literatura que se destinava somente a uma classe: a burguesia. Era para ela e sobre ela que os textos tomavam forma e conteúdo⁵.

Dentre a crítica selecionada, tem-se a contribuição dos estudos de Wander Melo Miranda, que faz uma pesquisa aprofundada sobre os limites entre o discurso memorialista e o ficcional, argumentando como a memória encena a ficção e como a ficção encena a memória e como ambas encenam a história. Para esse propósito, o pesquisador utiliza de dois autores e suas obras: Graciliano Ramos e Silviano Santiago, esclarecendo, antes de tudo, os conceitos sobre texto autobiográfico e autobiografia ficcional, baseando-se nos estudos de Philippe Lejeune. (MIRANDA, 1992).

Após uma abordagem criteriosa, apresentando a diferença entre discurso memorialista e discurso ficcional, Miranda lança os textos em primeira pessoa de Graciliano Ramos (*Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*) como sendo autobiografia ficcional, já que os personagens desse autor são projeções imaginárias de sua personalidade, não estando sujeitos à verificação empírica para melhor compreensão do seu funcionamento no texto; ou seja, apesar de escritos em primeira pessoa, é impossível para o autor fixar em cada um de seus personagens um retrato definitivo de si e do mundo. De acordo com Miranda, o que comprova o caráter de autobiografia ficcional nas obras desse autor é a forma como vai construindo lentamente sua face no espelho do texto; uma dinâmica imprevisível que dificulta uma antevisão dos pormenores e, portanto, a impossibilidade de afirmação de uma autobiografia. O que se tem em Graciliano Ramos é um espelho da realidade, acrescido de uma imaginação criadora, em

⁵ Em Machado de Assis a escrita se dirigia à própria burguesia, com linguagem e temas do cenário burguês. Dessa forma, essa questão corrobora para ampliar as discussões em torno da ironia de Graciliano Ramos com relação a Machado de Assis, desenvolvidas no terceiro capítulo.

que se trabalha artisticamente com a linguagem, tornando o texto um “ambiente” em que o real e o ficcional se misturam a ponto de não se distinguir um do outro.

Os estudos de Wander Mello Miranda foram de fundamental importância para a análise comparativa de *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, pois parte-se do princípio de que se tratam de autobiografias ficcionais e, portanto, primeiro ponto de inflexão tendo por base o conceito de palimpsesto.

Observa-se na leitura desses críticos a unanimidade em classificar Graciliano e sua obra como símbolos de uma época e de um lugar balizados por transformações contraditórias – feudalismo *versus* capitalismo – que se apresentam como sistemas incapazes de conter as diferenças sociais. Em todos os críticos, a ideia de que os textos de Graciliano são reflexos de sua vivência, das experiências da criança, do homem jornalista e político que soube relatar, num estilo singular e artístico, a realidade brasileira e a alma humana é um aspecto norteador de sua obra.

1.2 O espírito moderno em Graciliano Ramos: tradição e ruptura

Graciliano Ramos faz parte do grupo de autores nordestinos que tinham como temática comum o regionalismo. Situados no modernismo⁶, mais especificamente no segundo momento, que vai de 1928 a 1939, esses autores fizeram parte de um período no qual o caráter ideológico sobressai ao caráter estético, devido às ondas dos pensamentos políticos que tomaram conta desses escritores. Essa fase inicia-se com a publicação de *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida; segue com *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiroz; *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego e *O país do carnaval* (1932), de Jorge Amado. Graciliano Ramos aparece em 1933, com o romance *Caetés*. Antes de aprofundar nas

⁶ Período demarcado entre 1922 e 1945, caracterizado pelo clima revolucionário que tomou conta do país, sobretudo na literatura. Wilson Martins afirma que o movimento foi iniciado apenas fazendo uma revolução estética, mas “evolui para um tipo de arte em que as preocupações e interesses políticos acabam por se lhes sobrepor; mais tarde, a corrente política desaparece, para ceder lugar, novamente, ao esteticismo.” (MARTINS, 1974, p.137). João Luiz Lafetá analisa esses períodos como complementares, pois o primeiro momento, apesar de se destacar como revolução estética, “já contém em si o seu projeto ideológico” (LAFETÁ, 2000, p. 20), que é a crítica da velha linguagem.

discussões sobre o modernismo, apresentar-se-á uma síntese sobre o autor e sobre sua obra para contextualizá-los com o segundo momento modernista.

A obra de Graciliano Ramos é vasta e não se limitou ao puro regionalismo dos escritores de 1930. Seus escritos ultrapassaram à mera descrição do ambiente nordestino, servindo como palco de reflexão de uma sociedade que se revelava contraditória devido às transformações no campo social, político e econômico, ocasionadas principalmente pela revolução de 307.

Segundo Edgard Carone (1970), esse período foi marcado por acontecimentos que atingiram diretamente a sociedade, dando novos rumos ao sistema político no Brasil – até então, república velha – em que o governo exercia poder absoluto sobre as eleições. Tal forma de governo favorecia apenas uma pequena parcela da sociedade, o proprietário rural, também conhecido como coronel, gente de confiança do governo e que exercia grande influência nos meios de produção e no controle dos votos em sua região. As discussões de Carone permitem considerar que a revolução foi uma forma de permanência do poder absoluto, pois em nada favoreceu o povo; pelo contrário, o regime militar só fez aumentar ainda mais o controle do governo sobre as pessoas, gerando insegurança e insatisfação na população.

Vê-se, sobretudo nos romances, a preocupação de Graciliano Ramos em destacar os problemas do homem nordestino, colocando-o como centro de suas discussões e como peça fundamental para o desenrolar de suas narrativas. Segundo Adolfo Casais Monteiro, os autores regionalistas, diferentemente de Graciliano, apresentavam o nordeste como um paraíso, transformando seus habitantes em “heróis”, num clima saudosista, cultuando o passado e a tradição da vida bucólica, mas Graciliano Ramos se distingue desses autores na maneira como explora a paisagem, utilizando-a tal qual ela é, sem retoques: agreste e seca, para falar da realidade dramática da época. Ainda segundo o autor, nos textos de Graciliano Ramos o Nordeste não é o centro do mundo, mas sua miséria sim; ele apresenta, através de seus personagens, a miséria que não é só do nordestino, mas dos homens de qualquer parte da terra, por isso seu caráter universal. (MONTEIRO, 1964).

Autor de espírito criativo e idealista, Graciliano Ramos conseguiu fundir em sua obra ficção e realidade, criando personagens e ambientes que conjugassem com a realidade brasileira e que fossem ao mesmo tempo símbolos de uma sociedade em decadência. Tendo o

7 Segundo Boris Fausto, trata-se de um movimento armado, liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, culminando com o golpe de Estado, o Golpe de 1930, que depôs o presidente da república Washington Luís, em 24 de outubro, impedindo a posse do presidente eleito, Júlio Prestes, e pondo fim à República Velha. (FAUSTO, 1970).

autor nascido e se criado no ambiente nordestino, utilizou-se de sua vivência e de sua habilidade com as palavras para a criação literária.

Nascido em 1892, na cidade de Quebrângulo – Alagoas, Graciliano muda-se sucessivamente, durante a infância, para Buíque (Pernambuco), Viçosa e Palmeira dos Índios (Alagoas), acompanhando a família. Nesse período, recebeu instrução elementar sobre escrita, trabalhando no comércio do pai. Aos 20 anos, estabelece-se no Rio de Janeiro, onde trabalha para diversos jornais como revisor de provas tipográficas; retornou ao seu Estado natal, estabelecendo-se como comerciante em Palmeira dos Índios. Começou a participar da vida política, tornando-se prefeito da cidade em 1928, cargo ao qual renunciou um ano depois. Os relatórios burocráticos que Graciliano escreveu sobre a cidade chamam a atenção do editor Augusto Frederico Schmidt pela acuidade da escrita e pelas informações neles contidas. Em 1933, quando teve seu primeiro livro publicado, estava em Maceió trabalhando como diretor da Imprensa Oficial do Estado. Em 1936 foi preso, acusado de ligação com o Partido Comunista. Deportado para o Rio de Janeiro, num porão de navio, fica afastado do convívio social até 1937. Desse episódio resultou *Memórias do Cárcere*.

De acordo com Rolando Morel Pinto, Graciliano Ramos foi autodidata e, desde a infância, acostumou-se a recorrer ao dicionário para esclarecer o significado das expressões e colher os sinônimos mais específicos para os vocábulos. Essa prática constante deu-lhe o domínio da riqueza vocabular da língua e conferiu-lhe nítida vantagem em relação a outros romancistas do seu tempo. O crítico ratifica o apuro da linguagem do autor alagoano acrescentando que

não foi apenas nos dicionários que Graciliano aprendeu. O hábito da leitura também lhe permitiu assenhorear-se do copioso vocabulário que, no entanto, emprega equilibradamente, sem aparências de luxo, nem negligência terminológica. Fiscaliza, além do mais, a correção sintática e a elegância da frase, tornando-se para êle quase uma idéia fixa a limpeza e decência da elocução (PINTO, 1962, p. 15).

Diante das investigações de Morel Pinto, tem-se mais uma vez a confirmação do primor vocabular de Graciliano Ramos, para quem a escrita foi um trabalho de apuração. Ele próprio define essa atividade dizendo que

deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais

uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer. (RAMOS, 1948, s. p.).

Nesse depoimento, Graciliano Ramos deixa clara sua concepção de escrita; processo complexo que requer um fazer e refazer, a fim de que o texto não seja apenas um objeto de enfeite, mas um instrumento que fale por si só. Como já mencionadas, as experiências de Graciliano Ramos como escritor começam com a revisão e a produção jornalística, mas sua consagração só acontece com a produção dos textos em prosa, divididos entre romances (*Caetés, São Bernardo, Angústia, Vidas Secas*), todos escritos em primeira pessoa, exceto o último; memórias (*Infância e Memórias do Cárcere*); contos (*Insônia e Alexandre e outros heróis*); crônicas (*Linhas tortas e Viventes das Alagoas*); e viagens (*Viagem*), sendo que *Memórias do Cárcere, Viagem, Linhas Tortas, Viventes das Alagoas e Alexandre e Outros Heróis* são obras póstumas.

Investigar a obra de Graciliano Ramos é estabelecer uma relação direta com o Modernismo. Portanto, é importante fazer uma breve descrição desse período, ajustando-o às principais discussões em torno desse autor e suas obras. De forma mais abrangente, o Modernismo foi um período de grandes transformações. Sobretudo na literatura, foi um momento de muita inquietação para os escritores, servindo-lhes como inspiração e possibilitando-lhes a difusão de novos princípios no modo de compreender e narrar os acontecimentos que tomavam conta do Brasil. Dividido em três momentos, o Modernismo passa do experimental (revolução na linguagem) para o engajamento (revolução com a linguagem) até chegar à fase dedicada à produção crítica⁸ na qual os escritores modernistas e a nova geração que surgia, tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, encontraram campo acessível à sua frente para criar obras mais livres, mais regulares e seguras. Segundo Lafetá, “sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa – pela ampliação dos horizontes de nossa literatura – a revolução da linguagem.” (LAFETÁ. 2000, p. 31).

⁸ Terceira fase do Modernismo (1939-1945), “período que o frenesi político cede lugar ao espírito crítico e ao ensaísmo; pela porta da crítica literária, o estético penetra novamente no mundo literário, a tal ponto que, depois de 1945, toda a ênfase da criação e da apreciação é focalizada na natureza da obra de arte.” (MARTINS, 1974, p. 137).

Com essas palavras, Lafetá ratifica o quadro geral das relações entre a política e o modernismo elaborado por Wilson Martins (1974), ilustrando maior ou menor ênfase do projeto estético e do ideológico nas três fases do Modernismo no Brasil.

Como elucidado anteriormente, nos decênios de 1920 e 1930 predominaram dois projetos por parte dos escritores: o estético e o ideológico. O primeiro estava voltado às formas, às modificações operadas na linguagem; o segundo voltado ao pensamento, à visão de mundo de cada escritor, servindo-lhe de aporte para a produção literária. João Luiz Lafetá considera esses dois projetos como sendo dialéticos do ponto de vista da análise; num exame, esses aspectos devem ser considerados não só como complementares, mas também como pontos de atrito e tensão. O crítico montesclarenses distingue e define esses dois aspectos: “o projeto estético do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu projeto ideológico (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções)”. (LAFETÁ, 2000, p. 21).

Para melhor compreensão desses projetos, é necessária uma retomada dos acontecimentos nos campos social, político e econômico pelos quais passavam o país. A primeira fase do Modernismo coincide com um momento revolucionário em que os artistas, incentivados pelas vanguardas europeias, e pelos problemas sociais, políticos e econômicos dentro e fora do país decidem, como forma de protesto aos acontecimentos, chocar a classe burguesa. Esses artistas, então, rompem com a arte clássica, versificada, linear, para darem lugar a uma mistura de formas desvinculadas dos modelos tradicionais.

Para Lafetá, houve nesse primeiro momento o predomínio do projeto estético devido às propostas de renovação colocadas em prática através da linguagem. Os artistas utilizaram a liberdade formal a partir de versos livres no lugar das formas fixas como o soneto; atribuíram à fala coloquial *status* de língua literária, incluíram manifestações folclóricas no lugar da linguagem clássica e erudita; houve, sobretudo, o abandono da pontuação, infringido a gramática e a linguagem formal dos escritores dos séculos XVIII e XIX. (LAFETÁ, 2000).

O segundo andamento, período no qual se insere *São Bernardo*, caracteriza-se como sendo o tempo da consciência política, portanto ideológica. Antonio Candido assinala que esse foi um “momento de renovação dos assuntos e busca da naturalidade, e a maioria dos escritores não sentia plenamente a importância da revolução estilística que por vezes efetuavam.” (CANDIDO, 1989, p. 205). Ou seja, os escritores estavam mais preocupados em enfatizar as discussões em torno das ideias políticas do que fazer uma renovação estilística. Nesse momento, o país era palco de grandes conflitos no campo político, que refletiam diretamente nos setores econômico e social. Em meio à revolução de 30, ocorre a queda no

preço do café e, conseqüentemente, a ruína econômica da elite; a Revolução Constitucionalista e a criação da Constituição Brasileira; o estado de alerta de uma possível segunda guerra mundial, seguido de sua eclosão; a ditadura comandada pelo presidente Getúlio Vargas, que impedia a população de qualquer participação nas discussões e decisões políticas do país. Esse é o contexto no qual emergem os intelectuais que discutirão, por meio da poesia e da prosa, os problemas que assolam o homem não só no Brasil, mas também os da ordem mundial.

Graciliano Ramos consegue trabalhar ao mesmo tempo com o estético e com o ideológico; cria um estilo próprio, no qual a linguagem se mistura à sua visão de mundo no que concerne à política e aos problemas do homem enfrentados pelo homem. O olhar consciente desse autor transforma os acontecimentos de sua época em inspiração para sua produção literária. Reiterando as palavras de Wander Melo, Graciliano une o espelho da realidade à sua imaginação para produzir uma literatura que engendra realidade e ficção, de tal modo que é impossível separar uma da outra.

Tanto nas artes plásticas quanto na literatura houve uma intensa vontade de pesquisar a realidade social, espiritual e cultural; por isso tem-se nesse momento o projeto ideológico mais aguçado; o artista mergulha fundo nesse tenso panorama ideológico da época para tentar analisar as oposições vividas pelo país e representá-las através da linguagem. A prosa trabalhou em três espaços de tensão: o regional, o urbano e o intimista.

A prosa urbana se ocupou das grandes cidades, com seus tipos e problemas, o que não foi novidade, já que autores anteriores a esse período, como José de Alencar e boa parte do Realismo/Naturalismo, a exemplo de Machado de Assis, já havia utilizado desse espaço e de seus acontecimentos como inspiração para sua produção ficcional. A prosa regionalista, na qual se insere Graciliano Ramos, ateu-se à busca de traços da cultura do país; seus escritores, beneficiados pelos resultados da liberdade estética da primeira fase do Modernismo, sentiram-se mais livres para usar de uma linguagem próxima da fala brasileira. Temas como a seca, o cangaço, o misticismo foram recorrentes em boa parte dos autores desse período. A prosa intimista, ou de sondagem, se incumbiu de analisar as angústias e os conflitos internos do homem, ou seja, desvendar o mundo interior de suas personagens. Essa ficção introspectiva dialoga com o realismo machadiano e tem como adeptos Cornélio Pena, com o romance *Fronteira*, seguido de Lúcio Cardoso, com *A luz do subsolo*, Dionélio Machado, com *Os ratos* e Otávio de Faria, com *Mundos Mortos* (LAFETÁ, 2000).

O parágrafo anterior elucida o fato de autores de diferentes épocas dialogarem pelo viés de uma escrita introspectiva, voltada para a reflexão do eu. Tendo sido o Modernismo um

campo propício à ruptura, à negação de valores formais, os autores da segunda fase, além de desenvolverem uma literatura que também prezava pelo rompimento com a tradição anterior, principalmente no que diz respeito à estética, operacionalizam uma literatura marcadamente ligada a fatores ideológicos, como mencionado por Lafetá. Nessa perspectiva, é possível defender que Graciliano Ramos dialoga com a escrita machadiana, dando continuidade a uma tradição representada por esse autor, mas também rompe com o realismo do século XIX, na medida em que, modernistas que são, fazem jus às conquistas propostas pelos modernistas das duas primeiras fases. É necessário ressaltar, a partir daqui, alguns estudos sobre tradição e ruptura, para entender como Graciliano Ramos lida com esse processo no Modernismo.

Pelo significado dicionarizado,

tradição é o ato ou efeito de transmitir ou entregar; transferência; ato de conferir; comunicação oral de fato, lendas, ritos, usos, costumes, etc, de geração para geração; herança cultural, legado de crenças, técnica etc, de uma geração para outra; conjunto de valores morais, espirituais etc., transmitidos de geração para geração; transmissão de uma notícia ou de um fato; em certas religiões, conjunto de doutrinas essenciais ou dogmas não explicitamente consignados nos escritos sagrados, mas que, reconhecidos e aceitos por sua ortodoxia e autoridade, são, por vezes, usados na interpretação dos mesmos; aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas; recordação, memória; tudo o que se pratica por hábito ou costume adquirido (feijão com arroz); ação de dar; entregar, transmissão, tradição, ensino; folclore, populário. (HOUAISS, 2006, p. 1863).

Partindo desse conceito geral, tradição é o que já está posto e que nos serve como parâmetro a ser seguido; na literatura, esse termo recebe a mesma denotação. Otávio Paz define tradição como sendo “a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos.” (PAZ, 1984, p. 17). Na literatura, esse termo está relacionado a formas, estilos, ao uso de recursos estéticos e retóricos e ideias retomadas por diversos autores em épocas distintas.

Otávio Paz relaciona esse termo à ideia de ruptura, pois a tradição é feita de interrupções, em que cada corte representa não só um começo, mas também a permanência da tradição corrompida pela via do exercício crítico-criativo. Graciliano Ramos perpetua a tradição modernista, momento de negação da mimese, ao passo que reestabelece um diálogo crítico-criativo com Machado de Assis. Pela via do palimpsesto, o autor alagoano reescreve *Dom Casmurro*, perpetuando as conquistas já consolidadas pelo Modernismo. Portanto, na medida em que *São Bernardo* imita *Dom Casmurro* o faz com uma linguagem própria do Modernismo. Significa dizer que Graciliano Ramos perpetua as duas tradições, Realismo e

Modernismo. Estando inserido no Modernismo, Ramos rompe com os aspectos da produção literária da tradição anterior e busca no Realismo elementos que serão utilizados na sua escrita modernista.

A novidade do Modernismo está justamente nesse olhar diferenciado dos autores modernistas, que começaram com uma miscelânea de formas destoadas das tradições anteriores – romantismo, realismo/parnasianismo, simbolismo – para, em seguida, ser substituída por formas e conteúdos que, de fato, refletissem seu tempo.

Otávio Paz aponta essa discussão sobre o velho e o novo, ou seja, a relação de um período ser ou não a negação do anterior e desmistifica a ideia de ruptura entre esses momentos:

a modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta, porém desaloja-a, para um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou de heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. (PAZ, 1984, p. 18).

O enunciado corrobora o fato de que cada momento está numa relação de continuidade com o anterior e romper, portanto, é a forma privilegiada da mudança. O moderno será aquele que funda a novidade numa relação de retorno às formas anteriores. Em *São Bernardo*, em relação a *Dom Casmurro*, Graciliano inova ao dar preferência a personagens médios, e por se amparar na liberdade de linguagem acima mencionada, valendo-se de recursos estilísticos para se aproximar da linguagem do sertanejo, valorizando os dizeres e as expressões regionais. Por todo o texto encontramos elementos que dizem muito desse lugar e dessas pessoas que são de fato representantes das discussões “insinuadas” por esse autor. Assim, o moderno, cada vez que surge, torna-se autosuficiente, fundando sua própria tradição. Ou seja, o novo não se opõe ao velho, pelo contrário, ele o reafirma e o completa.

Essa discussão em torno de tradição e modernidade e o que se considera moderno na literatura é significativa para compreender e tentar confirmar a hipótese de que *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, configura-se a partir de uma relação palimpsêstica com *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, colocando em contiguidade temporalidades diferenciadas. Paz define essa relação entre tempos dizendo que,

como um manancial, este passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundindo com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida

social não é histórica, mas ritual; não é feita de mudanças sucessivas, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. (PAZ, 1984, p. 26).

O passado é considerado aqui um tempo ao qual o presente deve se ajustar. É nesse sentido que Graciliano Ramos pereniza as significações estéticas e ideológicas da obra de Machado de Assis, tendo em vista a consciência histórica tanto do presente quanto do passado que nunca se extingue, ele está sempre num processo de renovação. Como afirmou Paz, “o remédio contra a mudança e a extinção é o retorno: o passado é um tempo que reaparece e que nos espera no final de cada ciclo. O passado é uma idade vindoura.” (PAZ, 1984, p. 28).

O período modernista brasileiro, com todo seu espírito revolucionário, questionador e de alternância, caracterizou-se não por sua novidade, mas por sua heterogeneidade; sua tradição funda-se por meio da pluralidade: o antigo e o novo, a diferença e o inesperado. Conforme Paz, a tradição nunca é ela mesma, é sempre outra; cada vez que surge, instaura-se sua própria ruptura. Por isso considerar que a própria ruptura é uma tradição, já que cada momento é uma negação imediata do período que o antecede.

As discussões sobre tradição e ruptura presentes no Modernismo brasileiro, por tratarem de um momento de grande transformação na linguagem literária, confirmam que os projetos estéticos e ideológicos foram campos propícios à ruptura, o que possibilitou a Graciliano Ramos avistar, do seu tempo, Machado de Assis, e atualizá-lo.

Nessa perspectiva, a preocupação posterior configurou-se como produto de reflexão e maturidade e, ainda, como resultado desses dois momentos o surgimento de uma produção crítica que, tendo combatido a escrita passadista, alcançou a liberdade para criar outras formas de se (re)escrever e analisar a tradição.

Tendo como base os pressupostos de Mikhail Bakhtin, é possível relacionar os conceitos de tradição e ruptura com a teoria sobre o dialogismo, compreendido como um processo de interação entre textos. Para Bakhtin, o texto não é isolado, o que significa que ele pode dialogar com outros textos, independentemente do espaço e do tempo, como se verifica a seguir:

o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (BAKHTIN, 1992, p. 123).

Há de se considerar ainda que é possível identificar dois tipos de diálogo: um intratextual e outro intertextual. O intratextual ocorre dentro do próprio texto, enquanto o intertextual ocorre pela relação com outros textos. No caso das obras estudadas nesta dissertação, o dialogismo se dá tanto de forma intratextual quanto intertextual. Contudo, a pesquisa se fundamenta no dialogismo intertextual, a fim de relacionar o livro de Graciliano Ramos com o livro de Machado de Assis. O dialogismo entre as duas narrativas pode ser identificado por meio da aparente semelhança tanto no que se refere à estrutura da narrativa quanto aos temas abordados por Ramos e por Machado. Nesta dissertação, optou-se por trabalhar com o conceito de palimpsesto, defendido por Gerárd Genette, uma vez que a definição desse termo encontra-se diretamente relacionada à intertextualidade como instrumento dialógico entre as duas obras.

Capítulo 2

GRACILIANO RAMOS E MACHADO DE ASSIS: UMA RELAÇÃO PALIMPSÊSTICA

2.1 Palimpsesto: uma literatura de segunda mão

A proposta aqui desenvolvida requer um olhar aberto à possibilidade de enxergar um texto em outro, não como cópia, mas como recurso estilístico que compõe o processo de criação do escritor. Essa referência a um texto é trabalhada neste estudo por meio do conceito de palimpsesto e seus desdobramentos. O teórico Gérard Genette é um dos principais estudiosos do palimpsesto. Ele conceitua o termo como sendo

[...] um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente *hipertextos*), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. [...] Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, p. 7).

Para o teórico, todo texto que apresenta uma sombra ou traços de outro texto será considerado um hipertexto. Essa aparente relação pode ocorrer por imitação ou por transformação, mas nem sempre é visivelmente reconhecida. Delimitando ainda mais seu conceito quanto ao objeto da poética, o teórico começa definindo o arquiteyto como o texto de origem de todo discurso possível, sua origem e seu meio de instauração, ou seja, o hipotexto. Portanto, a partir da arquiteytualidade, “literariedade da literatura”, que é o conjunto de categorias gerais ou transcendentais – tipo de discurso, modo de enunciação, gêneros literários – chega-se à conceituação de transtextualidade ou transcendência textual como “tudo que coloca em relação, manifesta ou escrita com outros.” (GENETTE, 2010, p. 14). Esse é o principal objeto de investigação do estudioso francês.

Genette identifica, em sua abordagem, cinco classes textuais, ou cinco formas de transtextualidade, elencadas em ordem crescente de abstração, implicação e globalidade. A primeira delas é a intertextualidade, termo explorado por Júlia Kristeva em *Introdução à Semanálise* e descrito por Gerárd Genette como a co-presença de dois ou vários textos, ou seja, a presença efetiva de um texto em outro. Essas relações podem se concretizar de três formas distintas: citação (forma mais explícita de intertextualidade, com aspas, com ou sem referência precisa); plágio (forma menos explícita e menos canônica, um empréstimo não

declarado); alusão (caracterizada por um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e outro).

A segunda forma é a paratextualidade, relação menos explícita e mais distante da obra, constituída pelo conjunto apresentado em uma obra literária como, por exemplo, o título, o subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos; notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, etc., que podem ser reconhecidos e sinalizados como relacionáveis ao hipotexto.

A terceira forma é a metatextualidade, cuja relação está no comentário que une um texto a outro, o qual se menciona sem, necessariamente, ser citado; em alguns casos sem nomeá-lo. É uma forma de evocação, alusiva e silenciosa; só o leitor atento e conhecedor da existência de tal informação pode reconhecer o texto que lê como um hipertexto e, conseqüentemente, a metatextualidade estabelecida entre um e outro.

A quarta forma e a mais importante para o estudo de Genette é a hipertextualidade, texto derivado de outro texto pré-existente, ou seja, é toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto). Para o teórico, essa relação encontra-se principalmente no tema.

A quinta e última forma é a arquitextualidade, ou seja, a relação entre textos pela classificação do gênero. Geralmente, essa relação está presente no título ou subtítulo da obra como, por exemplo, poesias, ensaios, novela, romance, etc. (GENETTE, 2010).

Depois de estabelecer a distinção entre as cinco formas, Gérard Genette atém-se aos estudos das questões hipertextuais por reconhecê-las como a forma que abrange a análise macroestrutural da obra, considerando o texto como um todo e não apenas comentários e fragmentos isolados. Na hipertextualidade, a relação entre textos se estabelece por dois processos: o de transformação simples, ou direta, e o de transformação indireta, ou imitação.

Entende-se por transformação simples o processo no qual um texto B, apesar de não citar o texto A, não poderia existir sem o texto A. Segundo Genette, a *Eneida* e *Ulisses* são exemplos de hipertextos oriundos de um mesmo hipotexto: a *Odisseia*. A transformação que conduz a *Odisseia* a *Ulisses* pode ser descrita como uma transformação simples, ou direta: aquela que consiste em transportar a ação da *Odisseia* para *Dublin* do século XX. A transformação que conduz da *Odisseia* a *Eneida* é mais complexa e mais indireta, pois Virgílio não transpõe de Ogígia a Cartago e de Ítaca ao Lácio a ação da *Odisseia*; ele conta outra história completamente diferente, mas, para fazê-la, inspira-se no modelo estabelecido por Homero na *Odisseia*, imitando-o. A transformação indireta ou imitação exige a

constituição prévia de um modelo de competência genérico, extraído de uma performance única e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas. Nas palavras de Gérard Genette,

a imitação é, certamente, também uma transformação, mas de um procedimento mais complexo, pois – para dizê-lo aqui de maneira ainda muito resumida – exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico (que chamaremos épico), extraído dessa performance única que é a *Odisseia* (e eventualmente de algumas outras). Esse modelo constitui, então, entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta. Para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas: é uma transformação redutora); para imitá-lo, é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial, por exemplo, que Virgílio deixa fora de seu gesto mimético tudo que, em Homero, é inseparável da língua grega. (GENETTE, 2010, p. 19).

Tanto a transformação quanto a imitação são processos de alteração de um texto anterior: o hipotexto. Porém, segundo o autor, a imitação exige um conhecimento mais aprofundado sobre o texto que serve como modelo. Significa dizer que a hipertextualidade define todas as formas de transtextualidade.

Gerárd Genette esclarece que não se deve considerar cada uma das cinco relações transtextuais como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Outra preocupação do teórico refere-se à classificação de hipertexto como uma classe textual e não como um aspecto do texto. Genette acredita que as diversas formas de transtextualidade e seus diferentes graus sejam simultaneamente aspectos e categorias do texto, pois

[...] todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteito, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária) [...] E a Hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais (GENETTE, 2010, p. 22-23).

Ao afirmar que todo texto é um hipertexto, Genette explica que não existe uma consciência germinada dentro de um único indivíduo, pois, para o autor, o signo é um

fenômeno do mundo que pertence à experiência exterior. “Da mesma forma posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer obra anterior” (GENETTE, 2010, p.18).

Na concepção de Genette, “toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade.” (GENETTE, 2010, p. 139), ou seja, um novo texto sempre será constituído de estruturas e informações do que já existe, porém seu mérito está na transformação pela qual passa e que servirá de reflexão para um próximo. De acordo com o autor,

(...) o prazer do hipertexto é também um jogo. A porosidade das divisões entre os regimes deve-se, sobretudo, à força de contágio, neste aspecto da produção literária, do regime lúdico [...] esta contaminação constitui uma grande parte de seu valor (GENETTE, 2010, p. 46).

Assim, conforme já citado anteriormente, nas palavras de Genette, o hipertexto é todo texto derivado de um texto, direta ou indiretamente, por isso pode-se depreender que o prazer do hipertexto é também um jogo. Um jogo de conhecimento, pois será maior a compreensão para o leitor que conhecer a obra primeira, ou originária; um jogo de ideias, comparações, não querendo, obviamente, desprezar o leitor que não conhece a obra derivada, e não sendo necessariamente obrigatório esse conhecimento para entendimento da obra em questão. O contato, ou contágio entre as obras, muitas vezes revela-se sutil, frágil, comportando uma ligação tênue, às vezes irônica, usando da ludicidade, da brincadeira, dos jogos de palavras com o intuito de fazer com que essa “contaminação” de uma obra em outra seja parte constituinte de seu valor.

2.2 Abordagens teóricas da ironia

O caráter palimpséstico de *São Bernardo* em relação a *Dom Casmurro* levou à análise de um recurso comum entre esses autores e seus textos: a ironia. São várias as discussões em torno do que vem a ser ironia; por isso tentar-se-á aqui apresentar alguns conceitos relacionados a esse termo com a finalidade de compreendê-lo no que se refere à sua evolução.

Inicia-se por definir ironia pela significação dicionarizada que esse termo assume. Pelo *Dicionário Houaiss*, ironia é uma figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender; uso de palavra ou frase de sentido diverso ou oposto do que deveria ser empregado, para definir ou denominar algo; esta figura, caracterizada pelo emprego inteligente de contrastes, é literariamente utilizada para criar ou ressaltar certos efeitos humorísticos; uso de palavra ou expressão sarcástica; qualquer comentário ou afirmação irônica ou sarcástica; contraste ou incongruência que se afigura como sarcasmo ou troça; acontecimento marcado por contraste ou incongruência, tais como: as ironias da vida, do destino; ironia socrática é a disposição fingida de aprender com outrem, a quem se interroga habilmente, fazendo-o entrar em contradição e evidenciando o caráter errôneo de suas concepções. Etimologicamente, ironia vem de *eirōneía*, ação de interrogar fingindo ignorância; dissimulação; tem como sinônimo zombaria; é um modo de exprimir-se em que se diz o contrário do que se pensa ou sente; um contraste fortuito que parece escárnio, desprezo, desdém (HOUAISS, 2009, p. 1110). Esse significado ajuda a seguir a linha traçada pelos estudiosos a cada momento e em diversos contextos de produção.

O teórico D. C. Muecke (1995) em “Ironia e o Irônico” faz um delineamento histórico sobre o conceito de ironia, desde seu aparecimento como *eironeia* (palavra de origem grega e usada como sinônimo de ironia pelos filósofos da antiguidade) em Platão, até a atualidade. Para esse crítico, conceituar ironia não é uma tarefa simples, já que está relacionada ao acúmulo de diferentes fenômenos e em diferentes épocas. Nas palavras de Muecke, “o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe do seu ancoradouro.” (MUECKE, 1995, p. 22). Portanto, é um conceito vago, instável e multiforme, tamanha são as transformações que sofreu ao longo do tempo e da história.

Para o autor, nem toda arte ou literatura é essencialmente irônica, pois para que haja o irônico é preciso que exista o não-irônico; numa relação de opostos complementares, todos os dois são necessários, mas nenhum suficiente para as necessidades requeridas.

Muecke utiliza como referência alguns filósofos da antiguidade que usaram e interpretaram esse termo. O primeiro deles, Sócrates, utilizou-o a partir de Platão, para quem o termo *eironeia* tinha origem na palavra *eiron*; para Demóstenes era aquele que “fugia de suas responsabilidades de cidadão” (MUECKE, 1995, p. 31), significando uma forma lisonjeira de tapeação. Aristóteles a caracterizou como sendo dissimulação autodepreciativa ou simulação vaidosa, arrogante. Cícero a teve como uma forma de figura de retórica ou como a pretensão amável, um hábito de perverter o discurso. A essas duas conceituações de

Cícero, Quintiliano acrescentou um significado intermediário – a ironia como sendo a elaboração de uma figura de linguagem num raciocínio completo. Dentre essas conceituações, a de Cícero e a de Quintiliano foram consideradas as mais importantes, porém só ganharam fôlego no início do século XVIII, duzentos anos depois.

A partir desses filósofos, Muecke articulou sentidos mais amplos para o termo: a ironia situacional, em que predomina o fenômeno, a ação, ou seja, é aquela que se vivencia antes mesmo de se entender o conceito; a outra, ironia verbal, é o próprio sentido da ironia e suas manifestações conceituais. A ironia instrumental tem conceituação mais específica e se enquadra numa situação particular, como quando alguém não sabe que está sendo vítima da ironia. A mais importante e que apresenta sentido mais atual é a ironia observável, por se tratar daquele indivíduo que tem consciência do conceito de ironia. Como na antiguidade não se usava a palavra ironia com a mesma noção que se tem hoje, não havia, portanto, tal consciência, e por assim dizer, hoje ela carrega em si as possibilidades múltiplas de uso que tem. Passa, então, a ser “encarada como obrigatória, dinâmica e dialética”. (MUECKE, 1995, p. 35).

Até o século XVIII, *eironeia* foi encarada como algo essencialmente intencional e instrumental; alguém que realizava um intento usando a linguagem ironicamente. O termo ironia assume novos significados a partir do século XVIII e início do século XIX, passando de algo essencialmente intencional e instrumental (alguém que realizava um propósito usando a linguagem ironicamente) para algo não intencional, algo observável que aconteceu ou de que alguém se tornou ou podia tornar-se consciente e, portanto, representativo na arte. A ironia passou a ser, nesse momento, de natureza dupla: ora instrumental, ora observável. (MUECKE, 1995, p. 34).

De acordo com essas considerações, a “ironia instrumental” (alguém sendo irônico) estava ligada mais à forma, à palavra em si, mencionada num enunciado, devendo essa ser intencional; a “ironia observável” seria aquela cujas coisas eram vistas ou apresentadas como irônicas. Se antes a ironia era usada somente de forma local ou ocasional, posteriormente tomou forma generalizada, passando a ser vista como se o mundo todo fosse um palco irônico e a humanidade seus atores.

Com essas possíveis definições, pode-se pensar o romance como sendo este palco, o palco das representações, em que a arte imita a vida e ao mesmo tempo a ironiza. Muecke conclui essa primeira discussão dizendo:

E onde antes se encarava a ironia um ato finito ou no máximo uma maneira adotada (como no caso de Sócrates), podia-se agora também considerá-la um cometimento permanente e autoconsciente: o ironista ideal seria sempre um ironista, atento mesmo à ironia de ser sempre um ironista; em suma, a ironia pode ser encarada como obrigatória, dinâmica e dialética. (MUECKE, 1995, p. 35).

Retoma-se aqui o que Lukács havia definido ao teorizar o romance: a ironia encarada como algo intrínseco ao gênero; um recurso obrigatório e permanente no modo de narrar o mundo. (LUKÁCS, 2000).

Para chegar à formulação de suas ideias, Muecke cita, também, as discussões de um dos principais “ironólogos” do início do século XIX, Friedrich Schlegel, o qual concebeu a ironia como sendo Ironia de Eventos, à semelhança da Ironia Instrumental, em que a palavra usada como lisonja acaba tomando um caminho inverso. Muecke menciona a Ironia de Eventos, que não deixa de ser uma Ironia Instrumental, quando as ações no tempo fazem com que se viva a ironia. O autor cita o exemplo do *Rei Henrique V*, de Shakespeare, em que ocorre a inversão de um ato, pois o casamento com a princesa francesa, que aparentemente garantiria a estabilidade do reinado, acaba se tornando a desgraça desse mesmo reinado. (MUECKE, 1995).

Muecke acrescenta a essa conceituação o fato de que a Ironia de Eventos, em termos de inversão, ocorre no tempo, e a Ironia Verbal, como uma inversão semântica, abre caminhos para a aplicação da palavra ironia a outras inversões mentalmente justapostas, isto é, observáveis, especialmente aquelas que chegam até nós já prontas na literatura. Por Ironia de Situação entende-se o que se observa num estado de coisas ou num determinado acontecimento. Ao contrário do que ocorre com a ironia verbal, a de situação não transmite o significado irônico; este é captado pelo observador, embora sempre possa haver sugestões de realidades encobertas por aparências. Nesse caso, o ironista torna-se irônico por apresentar situações a serem percebidas pelos outros. A ironia existe em um fato visto, e não na fala ou na escrita de alguém. Schlegel acrescentou ao conceito de Ironia Observável algo mais radical, tornando-a mais aberta, dialética, paradoxal, ou romântica, definindo-a da seguinte maneira:

A situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível. A isto podemos chamar Ironia Observável da Natureza que tem o homem como vítima (SCHLEGEL, *apud* MUECKE, 1995, p. 39).

Pode-se dizer que o ser humano é, por excelência, irônico, uma vez que é discordante, dual, cheio de conflitos internos, de dúvidas quanto à sua existência, sobre os valores e a ética. O ser humano é essencialmente um ser instável, ambíguo, cuja natureza contraditória o leva a questionamentos infinitos e é isso que Graciliano Ramos explora em *São Bernardo*. Paulo Honório, personagem notadamente antitético, passou a vida com suas convicções, todas questionadas aos cinquenta anos. Graciliano usou da ironia para dialogar com os personagens de *Dom Casmurro*, seres instáveis, duvidosos, paradoxais, que têm algo em comum com os personagens do autor alagoano, que também são seres irônicos. Toma-se como exemplo as personagens Capitu e Madalena, figuras “enigmáticas”, vítimas do patriarcado e das desconfianças dos cônjuges; são questionadas e questionáveis quanto à posição que ocupam na sociedade, sobretudo na família.

Esta análise, que é ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica, eleva o conceito de Ironia Instrumental (um sujeito sendo irônico) para Ironia Observável (coisas notadas ou mostradas como irônicas).

Friedrich Schlegel acrescenta ao conceito algo mais radical, que consiste na ampliação do fingimento presente na ironia retórica. Isso significa, para Schlegel, uma autoironia que culmina, em relação ao texto, numa busca não para imitar o real, mas para expor o fingimento do texto. Nesse caso, é possível inferir que tanto em *Dom Casmurro* quanto em *São Bernardo* há a exposição do fingimento do texto por meio dos personagens Bentinho e Paulo Honório, que escrevem um livro com o desejo de serem reconhecidos. Todavia, a escrita dos personagens revela os artifícios utilizados por Machado de Assis e Graciliano Ramos; ou seja, se o texto que os personagens escrevem são simulacros, a literatura, pelo viés da ironia romântica, também o é. Para Lélia Parreira Duarte, “[d]esnudam-se assim ironicamente o fingimento e os artifícios da construção textual e, a partir dessa incorporação da ironia aos seus processos, a literatura deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade” (DUARTE, 2006, p 17). Deixando de ser imitação, a literatura revela a produção, linguagem e a forma de elaboração de determinado universo. A pesquisadora ainda acrescenta que

[e]ssa ironia romântica é para Friedrich Schlegel inerente à arte; trata-se de atuação do artista consciente, cuja posição é irônica por várias razões: para escrever ele precisa ser criativo e crítico, subjetivo e objetivo, entusiástico e realista, emocional e racional, inconscientemente inspirado e conscientemente artista; seu trabalho pretende ser sobre o mundo, mas se sabe ficção. Ele sabe que é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ser ela incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínuo estado de transformação, de modo que um relato verdadeiro seria imediatamente falso, logo que completado: o que resta ao artista é

incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo. (DUARTE, 2006, p. 41).

Os embates apresentados por Duarte é o que para Schlegel se denomina paradoxo e confirma a impossibilidade de se produzir um relato acabado. Daí provém a ironia romântica, que possibilita na obra a presença “de um eu ‘representante da representação’” (DUARTE, 2006, p. 17). Dessa forma, a abordagem da ironia romântica torna o termo mais aberto, dialogável, paradoxal ou romântico. Para Muecke,

a originalidade e a força do pensamento de Schlegel residem em seu firme entendimento da vida como um processo dialético e em sua insistência em dizer que o comportamento humano é plenamente humano somente quando exhibe também um dualismo aberto. Em vários de seus escritos vemo-lo repudiar a Lei da Contradição e negar o valor de alguma coisa que não seja ao mesmo tempo ela própria e seu contrário gerado por si próprio. ‘A ironia’, diz ele, ‘é a forma do paradoxo’ e ‘paradoxo é a *conditio sine qua non* da ironia, sua alma, sua fonte e seu princípio’. ‘A ironia é a análise [na medida em que se opõe à síntese] da tese e da antítese.’ ‘É igualmente fatal para a mente ter um sistema e não ter nenhum. Ela simplesmente terá que decidir combinar os dois’. (MUECKE, 1995, p. 40).

Como se vê, o próprio pensamento de Schlegel foi contraditório ao tentar distinguir e elaborar o conceito de ironia, tendo ele, em alguns momentos, desprezado a ideia de que a ironia é uma forma de paradoxo, condição sem a qual ela não poderia ser.

A partir do século XX, o termo ironia toma a forma da Ironia Romântica, ponto alto da sua significação por abarcar todo um movimento de ideias que se completaram ao longo do tempo e se configuraram, na literatura, como elemento intrínseco da forma romanesca. Sendo assim, Muecke caracteriza a Ironia Romântica dizendo que

ela ergue a arte a uma força superior, de vez que vê na arte um modo de produção que é artificial no mais alto sentido, porque plenamente consciente e arbitrário, e natural no mais alto sentido, porque a natureza é semelhante a um processo dinâmico que cria eternamente e eternamente vai além de suas criações. (MUECKE, 1995, p. 4).

Beth Brait trata a ironia do ponto de vista da polifonia, como um processo discursivo que pode ser observado em diferentes situações, cujo destino interpretativo deve fazer parte de seu próprio mecanismo gerativo, já que esse processo atua de acordo com uma estratégia que inclui previsões do movimento do outro, ou seja, a cooperação entre autor e leitor (BRAIT, 1996). A autora utiliza das reflexões de Eco (1983) sobre o pacto de leitura

para mostrar que no processo interdiscursivo o autor ainda conta com a perspicácia do destinatário para efetivação da ironia. Para Brait,

[...] a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursiva, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento, de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. (BRAIT, 1996, p. 15).

A ironia nem sempre é uma figura fácil de ser visualizada ou compreendida. Depende, muitas vezes, da perspicácia do leitor, de sua sensibilidade, de sua riqueza vocabular, de sua artimanha, de seu entendimento com os vários discursos. A ironia mobiliza diversas vozes ou, em outras palavras, é a estratégica de uma dessas vozes realçada aos olhos do leitor. Pode, sim, romper com o discurso originário, refazendo-o com outro critério, não menos considerado, visto que se leva em conta a leitura de mundo de cada intérprete. Pode haver até, conforme Brait, o “desmascaramento de um pretense discurso neutro”, uma vez que se pode encontrar um procedimento intertextual onde não foi objetivado tal processo. Assim, considera-se que a ironia é um recurso amplamente utilizado em *São Bernardo* para realçar as diversas vozes veiculadas por Graciliano Ramos, em consonância irônica com as vozes de *Dom Casmurro*, cada qual organizando, à sua maneira, o processo discursivo.

As discussões mais recentes sobre ironia, como as de Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia* (2000), e da Lélia Parreira Duarte, em *Ironia e humor na literatura* (2006), servem de complementação para os estudos realizados por D.C. Muecke e Beth Brait.

Linda Hutcheon teoriza a ironia pela definição semântica, como recurso utilizado para dizer uma coisa querendo dizer outra, acrescentando a isso a seguinte posição:

[...] me parece que existe algo, além disso, que caracteriza a ironia ainda mais particularmente diferente de outras figuras do discurso, de outras estratégias retóricas ou artifícios estruturais: o que venho chamando de suas “arestas” [...] a ironia é um modo de discurso que tem ‘peso’, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito [...]. (HUTCHEON, 2000, p. 63).

As considerações de Hutcheon nos levam a compreender que a ironia não se encontra somente no plano da superfície textual, mas nas arestas entre o dito e o não dito, ou seja, pontos de incômodo na percepção que há entre o que é declarado e o que se deseja de fato declarar.

A autora também realiza um estudo minucioso sobre os vários usos que se faz da ironia e a considera uma arma poderosa, utilizada não só como oposição e crítica, mas também trabalhando em favor da sociedade. Nas palavras de Hutcheon,

[...] às vezes esse poder é diretamente utilizado para fins de oposição e crítica; às vezes, ele é mais uma tentativa indireta de “trabalhar” contradições ideológicas e não deixá-las se resolver em dogmas coerentes e, assim, potencialmente opressivos. Como tal, a ironia tem sido vista como um “jogo sério” tanto uma estratégia retórica quanto um método político [...]. Operando quase que como uma forma de guerrilha, a ironia é vista como se trabalhasse para mudar a maneira de interpretar das pessoas. (HUTCHEON, 2000, p. 56).

Observa-se nesse argumento que a ironia, enquanto modo de se expressar, manifesta-se de forma direta, declarando oposição e crítica ou, de forma indireta, quando não dá para estabelecer sua real intenção. Assim, de forma indireta e camuflada, autores como Graciliano Ramos resistem e criticam todas as formas de opressão, principalmente a capitalista, que tanto influenciou e acentuou a divisão de classes e as relações de interesses entre os homens.

Lélia Parreira Duarte apresenta as formas da ironia encontradas em escritores tais como Almeida Garrett, Machado de Assis, Eça de Queiroz, Mário de Sá-Carneiro, Guimarães Rosa etc. A autora fornece um material importante para os estudos que envolvem a prosa e será, portanto, de grande relevância para entendimento e análise dos processos de ironia envolvidos no livro *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

Para Duarte, a ironia apresenta-se mais comumente como figura retórica em que se diz o contrário do que se quer dizer, o que implica o reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem. Assim, a ironia pode ter duas formas e funções extremamente diversificadas: uma primeira, em que o dito irônico quer ser percebido como tal, e uma segunda, em que o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo. Portanto, a ironia é um fenômeno nebuloso e fluido.

A pesquisadora sintetiza dizendo que a ironia será uma estrutura comunicativa que deve ser proposta e vista como tal; não há ironia sem ironista e este é alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido em enunciados irônicos, cujo propósito só

se completa no efeito correspondente, isto é, um leitor que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 2006).

Duarte ainda apresenta três tipos de ironia: a retórica, a *humoresque* e a romântica. A primeira é definida a partir das considerações de Lausberg, que diz da ironia como um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que se pretende. O autor apresenta como exemplo o discurso de Marco Antônio, da peça *Julius Cesar*, de Shakespeare, que usa de uma manobra irônica pra inverter uma situação política. Ao pronunciar seis vezes a frase “Brutos é um homem honrado”, Marco Antônio consegue fazer com que o povo compreenda-a em sentido negativo e se volte contra Brutos e seus companheiros. (LAUSBERG, *apud* DUARTE, 2006, p. 21).

A segunda é a ironia *humoresque*, lugar simultâneo, do não já e ainda não; da afirmação e da negação; uma permanente oscilação entre o real e o imaginário. Um dos exemplos destacados pela autora vem do conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis, texto marcado pela ambiguidade e indefinição devido à impossibilidade de confirmar, por exemplo, se a personagem Conceição é romântica ou realista; se há sensualidade na cena ou se essa é uma invenção do narrador; se o clima de representação do enunciado está ou não contaminado por sua enunciação e pela paródia que nele se faz de outros textos. *Dom Casmurro* é também outro exemplo de ironia *humoresque*, pois é impossível determinar se Capitu traiu Bentinho ou se o autor apenas exhibe, diante do leitor, alguns artifícios com os quais constrói seu texto.

A terceira é a ironia romântica, que amplia e torna mais complexo o fingimento existente na ironia retórica, acrescentando-lhe uma autoironia, fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o fingimento, revelando seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais seus artifícios de representação; ao contrário, exhibe-os, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas dizer(-se), numa fala sujeito que, entretanto, não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto (DUARTE, 2006).

Numa orientação cronológica, o conceito básico de ironia manteve-se mais ou menos dentro de uma linha da racionalidade que o considera como um recurso de linguagem que trabalha com a ambiguidade, quando se diz uma coisa, cuja intenção é outra. Os estudiosos citados destacam as dificuldades para formular uma única definição que dê conta de

interpretar conceitualmente a ironia. Nesse sentido, a definição de ironia é enrodilhada na sua própria multiplicidade significativa, o que não deixa de ser uma ironia.

2.3 O hipotexto machadiano

É consenso entre os críticos literários que Joaquim Maria Machado de Assis é um dos grandes nomes da literatura brasileira. Segundo M. Cavalcanti Proença, Machado de Assis tem um estilo que alcançou “a condição de instrumento afinadíssimo, capaz de entretons, de sugerir mais que dizer, dominando o leitor, com quem dialoga e discute os estados de alma dos personagens” (PROENÇA, in: ASSIS, [s.d.], p. 8). Esses elementos são o ponto de partida para aproximar *Dom Casmurro* de *São Bernardo*.

A abordagem das temáticas em relação ao triângulo amoroso e ao adultério deixam de ser simples componentes da tradição romanesca, para serem, ao modo de Machado de Assis, “[...] uma triangulação ideal que traduz a certeza de uma consciência conturbada, a de Bentinho, e resulta, para o destinatário de seu discurso mesclado de objetividade e de ressentimento (subjetividade), numa ambiguidade insolúvel.” (LUCAS, in: ASSIS, 1979, p. 6). Essa caracterização da obra leva a considerá-la como uma das mais ambíguas da literatura brasileira e como a mais reconhecida e tida como referência no mundo. A afirmação do crítico Fábio Lucas, na apresentação da obra, comprova que *Dom Casmurro* pode ser considerado um hipotexto na literatura, haja vista que obras posteriores o utilizaram como referência, o que nem sempre ocorre explicitamente, mas uma análise comparada é capaz de levantar os indícios de que, sendo leitor de Machado de Assis, Graciliano Ramos serviu-se de *Dom Casmurro* para a produção de *São Bernardo* (LUCAS, in: ASSIS, 1979). Essa visão é também apresentada por Benjamim Abdala Júnior, no artigo “Graciliano, leitor de Machado”. Ele afirma que o “autor [Machado de Assis] serviu de repertório para o escritor alagoano” (ABDALA JÚNIOR, 2008, p. 21). Assim, o artigo desenvolve uma comparação entre Graciliano e Machado por meio do esboço de uma obra a partir da outra.

Far-se-á uma descrição da ironia em *Dom Casmurro* para, mais à frente, relacioná-la à ironia em *São Bernardo*, mostrando de que forma ocorre a ironia na intertextualidade entre as duas obras.

Segundo Duarte, a ironia é o que distingue a literatura clássica e a literatura romântica/moderna. A autoridade marca a postura do autor literário e dos demais artistas no

classicismo. Nesse aspecto, o autor ou o artista, segundo a autora, tem algo a dizer, que consiste numa verdade a repassar, um ensinamento a informar, de maneira implícita. No romantismo, Duarte aponta que o indivíduo está dotado de um comportamento de revolta contra uma sociedade, “que o ignora na sua subjetividade e individualidade, condenando-o a reprimir seus desejos e emoções, em nome de valores morais absolutos, fundamentados na verdade e no bem, estabelecidos pela sociedade” (DUARTE, 2006, p. 17). Entre as instituições que contribuem para essa repressão, estão o governo, a igreja ou a família. Nessa perspectiva, o eu passa a falar e a ter uma voz na obra voltada para si mesmo. Em decorrência disso, surge um paradoxo: “ao tomar consciência de seu desejo de absoluto, o homem percebe também sua transitoriedade e relatividade, sua dependência do outro; opondo-se à infinitude de seu desejo, ele sente a finitude da vida” (DUARTE, 2006, p. 17). A autora explica que,

para o escritor, esse paradoxo apresenta-se simultaneamente como necessidade e como impossibilidade de relato completo da realidade. A solução encontrada é a ironia romântica, através da qual introduz-se na obra a figura de um eu ‘representante da representação’, instância que se completa com a presença de um narratário. Desnuda-se assim ironicamente o fingimento e os artifícios da construção textual e, a partir dessa incorporação da ironia aos seus processos, a literatura deixa de pretender-se mimese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se produção, linguagem, modo peculiar de se form(ul)ar um universo. O autor parece abdicar, assim, da posição de autoridade de quem sabe e pode ensinar, e equilibra o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, revelando a consciência de que somente esse outro pode tornar real a existência de sua obra e, afinal, a sua própria existência. (DUARTE, 2006, p. 17-18).

A partir das palavras da pesquisadora, considera-se a ironia romântica/moderna aquela que melhor se aplica à análise interpretativa da ironia de *D. Casmurro*, pois esta significa o momento de tomada de consciência do escritor em relação à existência de um intervalo entre o homem e o mundo natural, intervalo que a ficção procura representar.

Vale lembrar que este estudo não se dedicará à ironia pontual, verificada em frases e trocadilhos disseminados no texto, pois tal enfoque não contemplaria a ironia de Machado de Assis em relação à sua função e a seu significado. Dessa forma, privilegiará uma ironia plural e multivalente, que se sobrepõe à superfície textual, já que, como foi dito, a ironia machadiana ultrapassa os limites do texto, estabelecendo com o leitor um jogo hábil de interpretação daquilo que não é revelado, apenas insinuado.

D. Casmurro é estruturado em torno de um narrador em primeira pessoa, Bento Santiago, um cinquentão casmurro que resolve escrever para “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1979, p. 12). Projeto falho, pois é impossível

viver pela escrita o vivido. O personagem-narrador tem como meta reconstruir o percurso que o levou ao fracasso, relatando-o com pujança, sob a forma de um memorial de acusação.

Nesse romance encontra-se uma das principais características da ironia romântica: a revelação do processo de construção da obra literária. Ao iniciar o livro, o narrador faz questão de explicar o título:

Não consulte dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhes dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo mesmo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há obras que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto (ASSIS, 1979, p. 11).

Ao fazer esse comentário, o personagem-narrador põe em suspenso a ambiguidade da obra, revelando, já no início da narrativa, os meios utilizados para intitular o texto que escreve. Casmurro, nos dicionários que Machado, ironicamente, nos dispensa de consultar, aparece com o significado de teimoso, obstinado, cabeçudo, portanto o contrário daquele dado por ele “homem calado e metido consigo mesmo” (ASSIS, 1979, p. 11). Tem-se, aqui, uma inversão de significados construída para confundir a cabeça do leitor desatento, pois o autor sabe que para esse tipo de leitor suas explicações bastam. Ao longo da leitura, esse leitor é conduzido pelas palavras do narrador-personagem, que tem como interesse manipular as informações do texto e, principalmente, fazer com que o leitor seja conduzido de acordo com seus intentos.

Não bastando a explicação do título, Machado de Assis, por meio do seu personagem, justifica também a escrita da obra, continuando a revelar o processo de construção do texto. Dom Casmurro segue a narrativa dizendo: “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão” (ASSIS, 1979, p. 11). Observa-se nesse trecho o interesse do autor em criar situações para persuadir o leitor. Ao introduzir o livro justificando sua escrita, Machado de Assis formula uma estrutura que envolve o leitor na rede de acusações que pretende armar contra o outro.

O capítulo VIII, intitulado “O tempo”, é outro exemplo no qual o narrador desvenda o processo da escrita: “[...] Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabeças, a sinfonia...” (ASSIS, 1979, p.19). Nota-se, nesse trecho, que o narrador-personagem explica o porquê dos primeiros capítulos do livro serem dedicados à

exposição de pessoas, como o agregado, o tio e a mãe, peças importantes para se entender o fato que será relatado pelo personagem casmurro.

Machado de Assis segue a ordem da narrativa em retrospectiva, cujo final é colocado no início, seguido pelo relato em ordem cronológica. Os fatos são contados pela boca do narrador, em primeira pessoa, que faz um relato evocativamente irônico, inclusive a si mesmo, com grande compaixão: “[...] Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo.” (ASSIS, 1979, p. 12). Ao demonstrar compaixão por si mesmo, o narrador-personagem apresenta um aspecto indicativo de dissimulação, fazendo com que o leitor tome partido de seus argumentos e não duvide de seu testemunho, mesmo que esses se baseiem em pequenos indícios, os quais são aumentados pela imaginação e corrompidos pela desconfiança do narrador-personagem.

A escolha pelo narrador em primeira pessoa é um artifício que confere à narrativa a ilusão de realidade e de objetividade do texto. Para John Gledson (1991), ao usar o narrador em primeira pessoa, Machado está de fato distanciando-se do ponto de vista de seus personagens, pois a ocorrência de todos serem, em graus diferentes, convincentes e simpáticos como personagens é parte essencial desse distanciamento. Foram, portanto, intencionalmente concebidos para agradar ao leitor, aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista do narrador.

De modo geral, esses narradores dispõem de uma arma essencial – o preconceito social – para, por meio de seus argumentos, convencer o leitor. Assim, “Machado de Assis foi capaz de iludir o leitor por ter sido capaz de lisonjear seus preconceitos.” (GLEDSON, 1991, p. 9). Ou seja, diz o contrário do que de fato se deseja, numa ironia camuflada, pois somente o leitor atento e conhecedor da sociedade em que Machado viveu perceberá nas entrelinhas a crítica que esse autor faz ao comportamento da sociedade de sua época. Como exemplo, tem-se a relação entre os agregados da família de Bento Santiago: primeiro José Dias que, após demonstrar conhecimento pela medicina natural e curar alguns enfermos, é convidado antes pelo pai de Bento e depois por dona D. Glória a permanecer junto da família, prestando-lhe serviços.

Há também a presença da Capitu, personagem principal, assim como Bento Santiago, e “responsável”, segundo o narrador-personagem, por seu estado atual. A relação estabelecida entre Capitu e a família de Santiago é a da troca de favores, sendo a menina filha de um vizinho [senhor Pádua], funcionário público que, tendo passado por dificuldades, recebe conselhos da mãe de Bentinho. As duas famílias estreitam as relações e Capitu passa a ser recebida na casa de D. Glória como se fosse uma pessoa da família.

O autor cria uma narrativa na qual uma menina, de origem pobre, apaixonou-se pelo herdeiro da família vizinha. Contudo, para Gledson, Machado de Assis

faz isso dissimulando as relações de poder essencial, a ponto delas mal parecerem existir, de modo que sua atuação, posto que não menos determinante, se dá em um período mais longo e numa situação familiar bem mais complexa. Capitu não é uma agregada, mas a filha de um funcionário público que tem sua própria casa; todavia a relação básica entre as duas famílias até certo ponto disfarçada pela intimidade das crianças, é de favores prestados, recebidos e esperados. (GLEDSON, 1991, p. 11).

Para expor o assunto do agregado, Machado de Assis suaviza a questão inserindo elementos que tornam o assunto mais brando e elegante, sem correr o risco de ser descoberto. A amizade entre as crianças e o fato de o pai de Capitu ser funcionário público torna a narrativa mais ficcional, eliminando qualquer possibilidade de confirmação da intenção do autor em colocar em discussão o preconceito, afinal, tratava-se da filha de um “funcionário público”, e não um “João qualquer”.

O trecho em que José Dias fala para Bentinho da aceitação de D. Glória pela união entre Bento e Capitu revela a proximidade entre as famílias: “– Mamãe sempre que me escrevia, falava de Capitu. – Você sabe que elas se dão, e por isso é que sua prima anda cada vez mais amuada. Talvez agora case mais depressa” (ASSIS, 1979, p. 113). Com a ausência do filho, D. Glória estreita suas relações com Capitu, com quem troca informações e as saudades do filho. Antes dessas informações, o narrador personagem descreve o modo dissimulado como José Dias fala de Capitu, tentando consertar as primeiras opiniões sobre a garota quando classificou os modos dela como oblíquo e dissimulado:

– Que há de ser? Quem é que não sabe de tudo? ... aquela intimidade de vizinhos tinha que acabar nisto, que é verdadeiramente uma bênção do céu, porque ela é um anjo, é um anjinho... Perdoe-me a cincada, Bentinho, foi um modo de acentuar a perfeição daquela moça. Cuidei o contrário, outrora; confundi os modos de criança com expressões de caráter, e não vi que essa menina travessa e já de olhos pensativos era a flor caprichosa de um fruto sadio e doce... Porque é que não me contou também o que outros sabem, e cá em casa está mais que adivinhado e aprovado?” (ASSIS, 1979, p. 113).

Machado de Assis abusa do discurso falso para demonstrar o quanto a relação entre as pessoas estava sujeita aos interesses pessoais. José Dias, sabendo que era fato o casamento entre Bentinho e Capitu, tratou logo de desfazer o julgamento negativo que fez sobre ela, fazendo-lhe os mais altos elogios:

– Pois então? Temos falado sobre isso, e ela [D. Glória] fez-me o favor de pedir minha opinião. Pergunte-lhe o que é que eu lhe disse em termos claros e positivos; pergunte-lhe. Disse-lhe que não podia desejar melhor nora para si, boa, discreta, prendada, amiga da gente... e uma dona de casa, que não lhe digo nada. Depois da morte da mãe, tomou conta de tudo. Pádua, agora que se aposentou não faz mais que receber o ordenado e entregá-lo a filha. A filha é que distribui o dinheiro, paga as contas, faz o rol das despesas, cuida de tudo, mantimento, a roupa, luz; você já a viu o ano passado. E quanto à formosura você sabe melhor que ninguém...” (ASSIS, 1979, p. 113).

Observa-se o quanto Machado, nesse momento, foi irônico, pois mostra as relações de interesse entre as famílias burguesas e seus agregados como uma relação familiar, como se José Dias de fato fosse uma pessoa da família, podendo participar e interferir nas questões familiares. Apesar de ser um personagem que não teria tanta relevância nas famílias burguesas, Machado situa-o num lugar estável e de respeito no seio familiar. Nessa passagem, é dado a José Dias o direito de opinar sobre Capitu e, mesmo dizendo o contrário do que pensa sobre a moça, assegura para D. Glória que ela é de confiança e que dará uma ótima esposa e dona de casa. Mostrar o agregado numa relação de trocas de favores foi o disfarce que Machado encontrou para colocar em relevo a discussão em torno do preconceito social.

A partir da história de Bento e de Capitu, Machado de Assis explora de forma sutil o preconceito existente entre classes diferentes. Aceitar a entrada de uma menina de origem pobre numa família tradicional, como a de D. Glória, era inaceitável naquela sociedade que se prezava pelo acúmulo de riquezas, pela união de sobrenomes de peso. Segundo John Gledson,

as tensões inerentes a essa situação permitem a Machado explorar a verdadeira atuação do poder de um limite crucial: o ponto em que a famílias (no sentido das relações consanguíneas) se impõe sobre os que de fato não lhe pertencem, embora, de certa maneira, possam ter sido “adotados” em seu seio. (GLEDSON, 1991, p. 11).

As relações consanguíneas mantinham-se dentro da lógica do poder, em que a união entre pessoas deveria ser realizada mediante constatação de que ambas as partes possuíam posses ou carreiras que lhes garantissem poder. Machado de Assis cria uma história envolvente, na qual não assume seu verdadeiro propósito; pelo contrário, explora essa situação como se se conformasse com ela, ou como se de fato esse fosse um comportamento aceitável e ideal para os burgueses e que assim permaneceria.

O capítulo XXV, “No passeio público”, é um exemplo que explora de maneira mais evidente o preconceito social. Em caminhada com Bentinho, José Dias declara sua opinião quanto à companhia de Pádua, pai de Capitu:

– Há muito tempo que não venho aqui, talvez um ano. – Perdoe-me, atalhou ele, não há três meses que estive aqui com o nosso vizinho Pádua; não se lembra? – É verdade, mas foi tão de passagem... – Ele pediu a sua mãe que o deixasse trazer consigo, e ela que é boa como a mãe de Deus, consentiu; mas ouça-me, já que falamos nisto, não é bonito que você ande com o Pádua na rua. – Mas eu andei algumas vezes. – Quando era mais jovem; em criança, era natural, ele podia passar por criado. Mas você está ficando moço, e ele vai tomando confiança. (ASSIS, 1979, p. 37-38).

Mais uma vez, Machado de Assis evidencia as diferenças de classe. Por trás desse contexto, ilustra as frágeis relações da sociedade burguesa, que se definiam, principalmente, pelo poder aquisitivo. Percebe-se ainda o quanto a fala de José Dias é irônica, pois não se pode esquecer que ele é um falso médico, que acabou por assumir o lugar de agregado na família. Parece, portanto, que a posição social dele é pior do que a de Pádua, mas está ele, entretanto, ocupando um lugar de pai, conselheiro na vida de Bentinho.

A maior de todas as ironias do texto, a *humoresque*, encontra-se no tema do adultério, pois a impossibilidade de confirmar se Capitu traiu ou não Bentinho é um dos pontos altos da narrativa. O narrador-personagem, depois de expor os acontecimentos de sua vida, de criança até a juventude, e de apresentar as pessoas que fizeram parte desses momentos, dá início ao grande “teatro” da sua obra, a apresentação de provas que confirmem o suposto adultério da esposa. Todos os fatos são apresentados somente pela visão de Bento Santiago, já velho e casmurro; é a partir do seu ponto de vista e de seu interesse que ele tenta condenar Capitu:

[...] Só Capitu amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a tinha, também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (ASSIS, 1979, p. 133-134).

Bento Santiago, formado em direito, cria um cenário jurídico onde a esposa é a ré e ele o advogado de acusação. Em nenhum momento é dado a Capitu o direito de defesa; os

acontecimentos e a própria Capitu são moldados, desde o início da narrativa, pelo olhar do Bento casmurro, ressentido e solitário: “Grande foi a estupefação de Capitu, e não menor a indignação que lhe sucedeu, tão naturais ambas que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro.” (ASSIS, 1979, p. 145). O narrador, a partir do seu ponto de vista, descreve o momento em que Capitu toma consciência da acusação do marido, insinuando a dissimulação da fisionomia da esposa para enganar os que a observavam, como em um tribunal.

Mas esse fato permanece em suspenso por toda a narrativa, pois mesmo com as provas apresentadas por Bento Santiago, não dá para confirmar se de fato houve traição. O narrador-personagem tenta encontrar uma resposta para ele mesmo, e ao justificar a escrita do livro, afirma: “[...] Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui.” (ASSIS, 1979, p. 12). Com essas palavras, o narrador deixa claras as incertezas do que vai relatar.

Outro fato que fica sem resposta é a suspeita apresentada por Bento Santiago de que o filho que Capitu concebeu não era dele e sim de Escobar. O narrador, doente de ciúmes, enxerga na criança as mesmas fisionomias do amigo. Nesse sentido, o personagem-narrador vai construindo o retrato do menino a partir da comparação com as lembranças de Escobar:

– [...] Eu só lhe descubro um defeitozinho, gosta de imitar os outros. – Imitar como? – Imitar os gestos, os modos, as atitudes; imita prima Justina, imita José Dias; já lhe achei até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos...” (ASSIS, 1979, p. 124).

– Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? Perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar. [...] aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso. (ASSIS, 1979, p. 139).

– Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de S. José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo, e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Traja à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. Vestiu luto pela mãe; eu também estava de preto. Sentamos-nos. (ASSIS, 1979, p. 150).

As passagens apresentadas confirmam o propósito de Machado de Assis em deixar sem resposta a questão que compõe o fio condutor da trama, isto é, a suposta traição de Capitu, que culminaria, na visão de Dom Casmurro, na existência de um filho da esposa com seu amigo Escobar.

As personagens femininas de *Dom Casmurro* são Capitu, D. Glória, Sancha e prima Justina. Com perfis diversificados, Machado de Assis reveste essas mulheres com uma tonalidade irônica, acrescentando às características da mulher dos séculos XVIII e XIX aspectos que ajudam a fazer uma leitura crítica das questões em torno do papel desempenhado pelas mulheres na sociedade e, principalmente, no lar. Capitu, apesar de ser de família pobre, almeja casar-se com Bentinho, herdeiro da família Santiago e, para alcançar seu objetivo, simula situações que irão ajudá-la a conquistar o coração de Bento Santiago e de sua mãe, D. Glória. Nesse ponto, Machado parece criticar a postura de grande parte das famílias burguesas e de baixa renda em conduzir as filhas para o casamento, de preferência com uma pessoa de posses. Entre todas as personagens, Capitu é a transgressora, revestindo-se de elementos que a elevam à condição de mulher à frente do seu tempo, uma vez que suas contemporâneas assumiam uma posição social secundária e de submissão. Desde criança, Capitu apresenta comportamentos que revelam uma personalidade atrevida, impulsiva e calculista, aspectos presentes no capítulo XVIII, quando ela se junta a Bentinho para elaborarem um plano que tinha como objetivo fazer com que D. Glória desistisse de enviar o filho ao Seminário. Nesse contexto, Bentinho a descreve:

Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. [...] Tal era a feição particular do caráter da minha amiga pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca fosse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinar-se antes as pessoas com que podíamos contar. (ASSIS, 1979, p. 32).

Os planos de Capitu culminam no casamento com Bentinho que, após sair do Seminário, forma-se em direito e compartilha de uma vida tradicionalmente estável, convivendo com o dia-a-dia da sociedade burguesa. A harmonia se esvai com as suspeitas de que Capitu o traiu com Escobar. Apesar de Dom Casmurro descrever Capitu como transgressora, a infidelidade não pode ser comprovada, e o silêncio dela é a marca que ainda situa a mulher em posição subalterna ao marido, pois não é concedido a ela o direito de se defender; Capitu é somente retratada por meio da ótica masculina. Essa análise configura-se mais uma vez em uma crítica social, pois Capitu não é uma personagem secundária, e sim ícone das transformações por que passaram as mulheres ao longo dos séculos.

Enquanto Capitu é imagem da mulher transgressora, D. Glória é a imagem da mulher burguesa que preserva os valores da família tradicional. Viúva, D. Glória conserva o luto e prefere permanecer sozinha conduzindo a família. Seguidora dos costumes da igreja, manteve-se fiel aos juramentos matrimoniais; era idolatrada pelo filho e respeitada pelos que a rodeavam. Com sua morte, o filho coloca em sua sepultura a inscrição “*Uma santa*”:

Fiz fazer essa inscrição com alguma dificuldade. O escultor achou-a esquisita; o administrador do cemitério consultou o vigário da paróquia; este ponderou-me que as santas estão no altar e no céu.
 – Mas, perdão, atalhei, eu não quero dizer que naquela sepultura está uma canonizada. A minha ideia é dar com tal palavra uma definição terrena de todas as virtudes que a finada possuiu na vida. Tanto é assim que, sendo a modéstia uma delas, desejo conservá-la póstuma, não escrevendo o nome. (ASSIS, 1979, p. 147).

Embora Bentinho considere sua mãe uma santa, mesmo que seja, segundo ele, uma “definição terrena”, a apropriação da nomenclatura “santa” esbarra no verdadeiro sentido deste vocábulo, que consiste, segundo os ensinamentos cristãos, numa pessoa desprovida de pecados e que tenha uma vida de virtudes em prol do próximo. Apesar da boa imagem de D. Glória, ela não tem esse compromisso de ser santa. A “virtude” que apresenta nada mais é do que uma representação da burguesia, da família tradicional e do zelo pelos bons costumes, o que não a faz ser santa. Trata-se de uma crítica camuflada, em que o autor diz uma coisa, mas o sentido, a intenção é dizer outra.

O relacionamento com a prima Justina é um ponto que demonstra a benevolência de D. Glória em seu favor, e não por caridade ao próximo, já que mantinha a agregada por interesse, como descreve Dom Casmurro: “Era quadragenária, magra e pálida, boca fina e olhos curiosos. Vivía conosco por favor de minha mãe, e também por interesse; minha mãe queria ter uma senhora íntima ao pé de si, e antes parenta que estranha”, (ASSIS, 1979, p. 35). O fragmento exemplifica a relação de troca de favores entre elas, já que prima Justinha morava de favor com a família Santiago e desempenhava o papel de dama de companhia da senhora da casa. Essa discussão possibilita ainda remeter à escravidão, haja vista que a própria D. Glória possuía escravos, mas estes estavam alugados. A prima Justina, então, substituiu o papel das escravas como dama de companhia. Mais uma vez, questiona-se o título de santa que Dom Casmurro atribuiu à mãe. O papel da prima Justina na obra alude à situação das mulheres, sobretudo nos séculos XVIII e XIX que, não se casando, tinham como única opção servir aos interesses de uma família.

Sancha, assim como Capitu, também cumpre o papel de dona de casa, de mulher casada, mas é o inverso da amiga, já que a narrativa a apresenta de maneira mais comedida. Contudo, em certas passagens, infere-se a reciprocidade de Sancha às insinuações de Dom Casmurro. Por isso, ela não está excluída da “relação” entre Dom Casmurro, Capitu e Escobar. É possível argumentar ainda sobre a possibilidade da relação de quarteto, em que Sancha, em algumas passagens, aparece como objeto de desejo de Dom Casmurro, como se observa a seguir:

Sancha ergueu a cabeça e olhou para mim com tanto prazer que eu, graças às relações dela e Capitu, não se me daria beijá-la na testa. Entretanto, os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos, diziam outra coisa, e não tardou que se afastassem da janela, onde eu fiquei olhando para o mar, pensativo. A noite era clara.

Dali mesmo busquei os olhos de Sancha, ao pé do piano; encontrei-os em caminho. [...] Apalpei-lhe os braços [de Escobar], como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Nem só os apalpei com essa ideia, mas ainda senti outra coisa: achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar.

Quando saímos, tornei a falar com os olhos à dona da casa. A mão dela apertou muito a minha, e demorou-se mais que de costume. (ASSIS, 1979, p. 130-131).

As citações são a prova de que havia na sociedade burguesa comportamentos que iam de encontro à estabilidade familiar. Dom Casmurro, inclusive, sente-se culpado pela manifestação do desejo por Sancha, mesmo que, segundo ele, seja um desejo instantâneo:

Sinceramente, eu achava-me mal entre um amigo e a atração. A timidez pode ser que fosse outra causa daquela crise; não é só o céu que dá as nossas virtudes, a timidez também, não contando o acaso, mas o acaso é um mero acidente; a melhor origem delas é o céu. Entretanto, como a timidez vem do céu, que nos dá a compleição, a virtude, filha dela é, genealogicamente, o mesmo sangue celestial. Assim refletiria, se pudesse; mas a princípio vaguei à toa. Paixão não era nem inclinação. Capricho seria ou quê? Ao fim de vinte minutos era nada, inteiramente nada. (ASSIS, 1979, p. 131-132).

As passagens sobre o papel da mulher em *Dom Casmurro* casam-se com a definição de ironia *humoresque*, levando-se em consideração que elas não podem ser confirmadas, ou seja, o autor apenas lança as insinuações, às quais só podem ser percebidas pelo leitor atento, crítico e ciente do contexto social, cultural e político da mulher, sobretudo da mulher dos séculos XVIII e XIX.

Segundo Gledson, *Dom Casmurro* é o romance mais complexamente enganoso de Machado de Assis, pois sua estrutura pretende persuadir o leitor, impedindo a suspeita de que

tudo possa não ser como parece. A narrativa faz tudo para suavizar o caminho do leitor, mas, na verdade, é um campo minado. A presença do narrador enganoso é, sem dúvida, um dos elementos marcantes da ironia machadiana, pois a ele pertence a arte de dissimular sem, contudo, ser tachado de mentiroso pelo leitor.

Esse é um jogo complexo e inteligente por parte do autor que, desde o início da narrativa, sabe o caminho a ser percorrido de forma a não se deixar entregar e desmerecer a confiança de seus leitores.

Nessa relação, aparecem as frequentes conversas com o leitor. A passagem a seguir exemplifica essa afirmação: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição” (ASSIS, 1979, p. 21). Observa-se o quanto Machado de Assis usou de linguagem educada para ganhar a confiança do leitor. Ao se referir, por várias vezes, ao leitor como “amigo ou amiga”, Machado intenciona conquistá-lo, travando um pacto entre narrador e leitor, convidando-o a fazer parte da sua história e responsabilizando-o pela decifração e conclusão das situações que o narrador vai “deixando no ar”, sem resposta.

São várias as passagens em que encontramos um diálogo entre narrador e leitor, inclusive algumas passagens deixam a impressão de que o narrador enxerga o leitor, como nestas passagens:

Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora esse livro, se o tédio já não o obrigou a isso antes; tudo é possível. (ASSIS, 1979, p. 62).

A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso querida, eu mudo de rumo. (ASSIS, 1979, p. 132).

Nesses trechos, o narrador sugere que o leitor cansado de sua história feche o livro, mas há nesse discurso o jogo da ironia, pois o que o narrador pretende é fazer com que o leitor não descarte sua leitura. Ressalta-se o quanto Machado de Assis valeu-se da dissimulação da linguagem para enredar o leitor em seu jogo.

No trecho: “É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (ASSIS, 1979, p. 75), o narrador convida explicitamente o leitor a completar os vazios deixados por ele, o que faz realçar, mais uma vez, o caráter ficcional do texto, já que seu processo de construção é exposto ao leitor.

Outro aspecto desse diálogo é a antecipação que o narrador faz dos possíveis questionamentos dos leitores. O excerto a seguir exemplifica o exposto: “Por falar nisto, é natural que me perguntes se, sendo antes tão cioso dela, não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim, senhor, continuei” (ASSIS, 1979, p. 125). Observa-se que o narrador não só antecipa a pergunta, mas também a responde, demonstrando ter conhecimento e intimidade com o leitor. Na passagem a seguir, o narrador convida o leitor a atentar para os obstáculos que encontrou em seu caminho: “Vamos agora aos embargos... E por que iremos aos embargos? Deus sabe o que custa escrevê-los, quanto mais contá-los” (ASSIS, 1979, p. 126). É marcante o tom de dissimulação usado pelo protagonista-narrador ao dialogar com o leitor. Em vez de responder ao suposto questionamento, ele insinua o quanto é difícil para ele relatar a suspeita de traição entre Capitu e Escobar. Nesse caso, o vocábulo “embargos” adquire conotação distinta do sentido jurídico⁹, podendo referir-se tanto a Escobar quanto a Dom Casmurro. Com relação ao primeiro, compreende-se que ele faz parte do suposto triângulo amoroso que se desenvolve na obra. Já em relação ao segundo personagem, é possível compreender que o termo “embargos” alude à tentativa de provar que Capitu o traiu, podendo considerá-lo como o terceiro envolvido no triângulo. Essa leitura aproxima o termo “embargos” do sentido jurídico e ao mesmo tempo possibilita situar Dom Casmurro como a parte prejudicada dessa relação; por isso, ele coloca em xeque a fidelidade de Capitu e se posiciona como vítima, isto é, o terceiro. Pode-se perceber também que Bento Santiago usa a expressão “embargos de terceiro” para se referir à mulher como propriedade do homem; ou seja, a expressão é usada metaforicamente como um instrumento jurídico pelo qual Bento Santiago tenta se apropriar de Capitu, já que na sua visão estaria perdendo-a para outro.

No capítulo CXV, é possível identificar também referência à divindade, como uma forma de atestar a veracidade daquilo que fala e sente. Trata-se, na verdade, de uma ironia, pois não se pode esquecer que Machado escrevia para uma sociedade burguesa, cuja religião que prevalecia era a católica; portanto, evocar Deus era a certeza de que conquistaria o leitor.

Além disso, o discurso religioso, marca constante nos textos de Machado, era também uma forma camuflada de criticar o comportamento de uma sociedade que se dizia cristã, mas não agia como tal. Exemplo disso está na representação das classes sociais, nos séculos XVIII e XIX, em que vigorava a nítida separação entre ricos e pobres. O trecho a seguir retrata essa

⁹ “No caso, trata-se de uma ação de procedimento especial de jurisdição contenciosa, que tem por finalidade a proteção da posse ou propriedade daquele que, não tendo sido parte no feito, tem um bem de que é proprietário ou possuidor, apreendido por ato judicial originário de processo de que não foi parte.” [...]. “O terceiro, portanto, é aquele que não é parte na relação processual, mas é de interesse seu discutir no litígio, passando a discutir aquele direito separadamente do processo que gerou seu interesse”. (SOARES, 2008, s. p.).

questão: “José Dias tratava-me [Bentinho] com os extremos de mãe e atenções de servo. A primeira coisa que consegui logo que comecei a andar fora, foi dispensar-me o pajem.” (ASSIS, 1979, p. 37). Aqui, além de evidenciar a separação entre classes, Machado de Assis utiliza de um paralelismo irônico, pois o que está por trás desse discurso é a relação de subserviência, de obrigação e não de parentesco.

A ironia retórica também é um componente importante do texto machadiano, usada nos diálogos entre autor e leitor, já que o narrador discursa para conquistar seus leitores, fazendo com que acreditem ou pelo menos aceitem seus argumentos, como nos diálogos entre o personagem principal e os secundários, ou nos diálogos entre personagens secundários. O capítulo VIII, “A Ópera”, é um exemplo de ironia retórica; Machado de Assis cria uma situação em que Bento Santiago faz alusão a uma expressão do tenor italiano Marcolini, de que “a vida é uma ópera”. Há nesse capítulo o interesse por parte do personagem-narrador de convencer o leitor, declarando ter sido convencido pela definição que, segundo ele, foi elaborada pelo próprio tenor. O excerto a seguir apresenta esta comparação:

– A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente... (ASSIS, 1979, p. 19-20).

Ao traçar o funcionamento de uma ópera colocando a fala na boca de Marcolini, o narrador-personagem tenta convencer o leitor de que a vida segue a mesma lógica do espetáculo operístico. Segundo nota explicativa do livro, a ópera

aparece como representação alegórica dos conflitos do desejo humano; nesse caso, o desejo passional. O tenor e o barítono, solistas masculinos (o primeiro com voz mais aguda, o segundo com voz mais grave) representam os homens em luta pelas mulheres, e estas, representadas por sua vez pelo soprano e pelo contralto (voz mais aguda e voz mais grave respectivamente) lutam pelos homens. Os comprimários são, na ópera, as personagens secundárias. (ASSIS, 1997, p. 19).

Bento Santiago, supostamente convencido da concepção alegórica do que é a vida, mais uma vez, em diálogo com o leitor, tenta colocá-lo em posição semelhante, chamando-o de amigo: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem com a definição” (ASSIS, 1979, p. 21).

Aqui, a ironia retórica é um mecanismo usado para persuadir tanto o leitor quanto os participantes da narrativa. Ao narrar os acontecimentos, Machado de Assis articula na fala de seus personagens o discurso do convencimento, usando de elementos clássicos, como a ópera, para tornar ainda mais elegante e fino seu jogo irônico com o leitor.

Capítulo 3

O DUO IRÔNICO DE GRACILIANO EM *SÃO BERNARDO*

3.1 *São Bernardo*: hipertexto machadiano

São diversos os indícios que levam a considerar que *São Bernardo* é um hipertexto de *Dom Casmurro*. Para visualizá-los apresentar-se-á os traços comparativos entre as duas obras. É relevante assinalar que não se trata de considerar o hipertexto, *São Bernardo*, como uma obra inferior, por fazer uso desse recurso de produção literária. Pelo contrário, a vertente palimpsêstica da obra a faz assumir o caráter de transformação pela qual passou tema, personagens, gêneros e o próprio estilo de cada autor. O mérito está justamente nessa transformação, capaz de revelar que uma obra é dependente de outras. Trata-se da tradição literária, que não nega o passado, mas o transforma conforme o presente. Assim é *São Bernardo*.

Inicialmente, o que aproxima as duas narrativas é, sem dúvida, o tema do suposto adultério, permeado pelos conflitos decorrentes das relações familiares, dos padrões da sociedade e, principalmente, do ciúme. Abdala Júnior confirma essa semelhança destacando que ambas as obras “procuram representar as linhas tortuosas do ciúme, tema central dos dois romances.” (ABDALA JÚNIOR, 2008, p. 21). Em *Dom Casmurro*, o ciúme é revelado a partir da desconfiança de que Capitu traiu Bentinho com seu melhor amigo, Escobar. A desconfiança emerge quando Capitu chora pela morte do amigo e aumenta quando Dom Casmurro aponta que Ezequiel não tem os traços dele, e sim os de Escobar. A desconfiança tem sua origem por meio do olhar do outro. O agregado da casa, José Dias, é quem mais o influencia, dizendo que Capitu é dissimulada e tem olhos de ressaca. Aparece, nesta concepção, um Bentinho fraco, sem voz e sem autonomia para enxergar com a própria consciência os fatos com os quais estava envolvido. Já em *São Bernardo*, Paulo Honório é um homem forte, obstinado a alcançar seus desejos de posse, inclusive a de uma mulher pela via do casamento. Assim, une-se a Madalena em matrimônio que, para ele, nada mais era do que um negócio. Contudo, quando percebe que Madalena não lhe será submissa, o ciúme aparece. Nesse momento, Paulo Honório se vê acuado diante das atitudes humanitárias de Madalena, que passa a dar mais importância aos outros e não a ele, como convém a uma esposa. Por isso, Abdala Júnior afirma que

os ciúmes de Paulo Honório devem ser situados noutra plano, pois têm sentido psicossocial e seguem a práxis da personagem entendida em sentido marxista. A sobreposição de perspectiva assinalada entre o narrador-escritor e o narrador-personagem define traços de seu desenho, embora os caracteres revelem pela distorção conforme foi indicada anteriormente. (ABDALA JÚNIOR, 2008, p. 27).

Como medida para resolver e solucionar suas angústias, tanto Bentinho quanto Paulo Honório decide escrever um texto sobre suas vidas, com objetivos bem próximos, mas com particularidades explicitamente definidas. É relevante lembrar que esses personagens apresentam outro projeto inicial: Bentinho queria escrever sobre a história dos subúrbios e Paulo Honório um romance pela via da divisão do trabalho. Em ambas as narrativas, o primeiro projeto não vai adiante. Em *São Bernardo*, a expressão “o meu fito da vida foi apossar-me de São Bernardo [...]” (RAMOS, 2004, p. 12), como forma alusiva ao trecho utilizado por Machado de Assis: “o meu fim evidente era atar as duas pontas da vida [...]” (ASSIS, 1978, p. 178) revela tais objetivos. Em ambos os textos as expressões “O meu fito” e “o meu fim” foram utilizadas com o sentido de finalidade da escrita. Porém, em *Dom Casmurro*, o termo foi utilizado para traçar um objetivo no presente da enunciação; em *São Bernardo* a expressão nos remete ao passado, a um fato anterior à escrita; essa alusão é, portanto, um fator marcante na relação desses dois textos. Se o enunciado remete o leitor a *Dom Casmurro*, seu significado se afasta de qualquer possibilidade de semelhança. Por isso há em *São Bernardo* uma reescrita transformada, pois o que Graciliano fez foi realizar uma releitura crítico-criativa tanto do realismo machadiano quanto do modernismo. O próprio estilo conciso do autor alagoano e o uso de elementos regionais confirmam essa transformação.

Pode-se observar em *São Bernardo* uma estrutura paratextual muito semelhante à de *Dom Casmurro*. Ambos apresentam títulos com nomes de pessoas, acompanhados de pronomes de tratamento “Dom” e “São”, um revelando o tom de nobreza; o outro o de santidade. Os títulos dos capítulos também são outro aspecto comparável nas duas obras. Contudo, enquanto em *Dom Casmurro* os títulos estão explicitamente presentes, em *São Bernardo*, eles não aparecem, mas são sugeridos a partir de cada assunto tratado em cada capítulo. É como se houvesse uma sombra dos títulos machadianos em cada parte do relato de Graciliano.

Ademais, ainda relacionando a estrutura dos textos, presencia-se a metalinguagem, recurso que aparece no processo de construção dos textos escritos pelos narradores-personagens e nos comentários deles sobre o processo de escrita. Um exemplo disso são as

conversas de Paulo Honório com Seu Godim sobre o hábito que os escritores têm de usar de uma linguagem clássica, rebuscada, para falar das coisas do dia-a-dia. Isso difere em *Dom Casmurro*, em que a linguagem culta e clássica está mais presente, principalmente pela formação do narrador-personagem e, principalmente, pelo processo metalinguístico que estrutura o romance.

Desse modo, em ambas as obras, os narradores-personagens estão escrevendo um livro, relatando os acontecimentos da vida, mas cada um dentro de sua perspectiva temporal e histórica. Além disso, o recurso metalinguístico se evidencia nas duas obras, já que ambas apresentam um texto dentro do outro e, ao mesmo tempo, discutem o processo de criação literária. Outra variação do palimpsesto, a metatextualidade, também é perceptível em *São Bernardo*. O exemplo já mencionado sobre os diálogos entre Paulo Honório e Seu Godim confirmam que *São Bernardo* “evoca, alusiva e silenciosamente” (GENETTE, 2010, p. 17), escritas clássicas. Convém lembrar que ao evocar essas escritas, como em *Dom Casmurro*, o que aparece aqui é a noção de autor, sujeito letrado, conhecedor das várias formas de manifestação da linguagem em cada época e que, portanto, têm autoridade e consciência de seu papel como escritor.

Os textos apresentam como caráter literário as características de romance. Nem sempre essa informação está explícita na capa do livro, mas está presente no corpo do texto pela composição conceitual com que trabalham. Georg Lukács, em *A teoria do romance*, descreve o romance como sendo “a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91). Ambos os romancistas escrevem sobre a história da alma, e essa história, em essência, é uma das importantes características da arte de romancear.

Diante dessas informações, pode-se dizer que a hipertextualidade de *São Bernardo* encontra-se na transformação indireta, ou melhor dizendo, na imitação. Graciliano Ramos conta outra história, inspirada no modelo estabelecido por Machado de Assis em *Dom Casmurro*, mas a faz completamente diferente. Vê-se em *São Bernardo* um escritor maduro, conhecedor de uma estrutura romanesca e principalmente conhecedor da obra que lhe serve de inspiração. Além disso, *São Bernardo* está situado em outros tempo e espaço. Não é mais a sociedade burguesa urbana, mas uma sociedade burguesa agrária. O que significa que os personagens burgueses se distinguem quanto ao espaço e à constituição dos ideais. Há em *Dom Casmurro* um autêntico burguês, seguidor dos padrões da alta sociedade de sua época, enquanto Paulo Honório passa por um processo de aburguesamento, fato que se realiza às

custas do capitalismo. Para tornar-se burguês, o personagem pratica atos ilícitos e estabelece relações de interesses.

Ainda com relação ao narrador-personagem, há em ambas as obras a presença do personagem-problemático. Dom Casmurro e Paulo Honório, depois de terem suas vidas consumidas pelas decepções “amorosas”, escrevem sozinhos e solitários a história de suas existências, como tentativa de entender o porquê de suas atuais situações. Cada um, à sua maneira, e de acordo com seus objetivos, tenta traçar uma linha dos acontecimentos. Dom Casmurro usa de uma linguagem persuasiva para condenar Capitu e mostrar que ele foi a vítima. Paulo Honório escreve na tentativa de se redimir, já que descobre que a razão estava com Madalena. Dois personagens sufocados pelas agruras da vida, que encontraram na escrita uma maneira de tentar passar a limpo o que vivenciaram.

Vê-se também, em ambas as obras, o narrador-enganoso, aquele que se limita a falar o que lhe é de interesse, a partir do ponto de vista de cada um. No entanto, Paulo Honório é enganoso enquanto participante dos acontecimentos passados e Dom Casmurro no presente da escrita, enquanto personagem-escritor. Dom Casmurro sugere (a partir do ponto de vista dele) e depois questiona o leitor, transferindo a responsabilidade de decisão para os leitores. Mas, apesar de a narrativa não confirmar o adultério, Dom Casmurro tenta impor sua opinião (já formada). Os acontecimentos e a descrição de Capitu e dos personagens secundários estão determinados pelo olhar do homem afetado pelo ciúme, ressentido e angustiado. Em *São Bernardo*, o narrador-personagem, enquanto escritor, não tem a intenção de enganar, pois faz questão de deixar explícitos os meios pelos quais utilizou para alcançar seus objetivos. Paulo Honório, percebendo a mulher como um oponente, sugere a traição para que ele se mantenha no poder (dirigindo o jogo entre possuidor e coisa possuída). O ciúme é, portanto, o meio que o narrador-personagem encontra para desabonar Madalena e continuar no poder.

Em *Dom Casmurro*, o adultério não pode ser confirmado pela narrativa. Já em *São Bernardo*, o adultério não existe, é apenas um argumento no qual o narrador se apoia para destruir seu oponente. Ele é enganoso enquanto enunciado (participando como agente dos acontecimentos passados); na enunciação, o momento da narração, esse narrador já não tem a intenção de enganar; pelo contrário, revela fatos para o leitor que, como ele mesmo disse, não diria a ninguém, pois correria o risco de ser tomado como “potoqueiro” (mentiroso).

Em *Dom Casmurro*, o narrador-personagem destaca fatos de sua vida que são um tanto quanto duvidosos. No capítulo LIX “Convivas de boa memória”, Bentinho sugere que sua memória é falha: “minha memória não é boa.” (ASSIS, 1979, p. 14). A escolha das informações, nesse relato, segue apenas o ponto de vista do narrador-personagem, cujo

interesse é a condenação da outra parte, sua esposa. Dom Casmurro monta, juridicamente, uma peça, na qual faz de Capitu a ré. (BORGES, 2009).

Como técnica de persuasão, os dois personagens-narradores dialogam com o leitor. Em *Dom Casmurro*, o leitor tem a responsabilidade de interpretar os fatos. Em *São Bernardo*, Paulo Honório não delega essa responsabilidade ao leitor. O próprio personagem elucida os fatos. Dom Casmurro é o advogado obstinado em levantar provas e apresentá-las ao leitor, de um ponto de vista que é só dele. Paulo Honório, acostumado a mandar, constrói um diálogo incisivo, que inicia em tom de voracidade, de poder e termina melancólico, manchado de arrependimento, assegurando claramente aos leitores o sentimento de remissão.

É importante destacar que a presença do personagem-problemático, em ambas as obras, só se realiza a partir da tomada de consciência de seus fracassos, quando percebem que a vida não lhes garantiu a felicidade plena. Dom Casmurro não encontra em outras mulheres a paixão que sentia por Capitu, a garota obstinada e corajosa que preenchia seus dias. Paulo Honório, depois que perde Madalena, descobre que era ela quem estava com a razão; nada daquilo que ele possuía, como suas atitudes de mando, serviram para torná-lo feliz e realizado. Dessa forma, encontram na escrita um refúgio para suas angústias, tentando reconstruir no espelho da página em branco algo que lhes traga conforto.

Os traços de semelhança entre as obras acentuam-se, ainda mais, na medida em que os detalhes vão surgindo. Os narradores-personagens são viúvos, tiveram apenas um filho. Em *Dom Casmurro*, a paternidade é posta em dúvida, mas em *São Bernardo* ela é apenas insinuada por Paulo Honório que, ao final da narrativa, confirma a paternidade.

No artigo “Capitu, Capitolina: da moça pobre de Matacavalos à burguesa da glória”, Telma Borges (2009) apresenta um recorte dessa obra para destacar o papel desempenhado pela personagem Capitu. Retratada do ponto de vista do narrador, ele [Dom Casmurro] tenta descobrir se a Capitu moça já estava dentro da Capitu menina, ou seja, se a moça dissimulada, interesseira e mais tarde adúltera já se encontrava na menina de Matacavalos. Para resolver essa questão, o narrador-personagem usa de um discurso cristão (do Bento seminarista) e forense (do Bento advogado) para por em jogo o julgamento e a condenação da mulher. Bento Santiago apega-se ao suposto filho como prova mais cabal da traição, motivo de seu ciúme e do comportamento rude contra Capitu. Em *São Bernardo*, Paulo Honório se apega ao discurso autoritário para levantar provas contra a mulher; como nenhum dos motivos apresentados são suficientes para condená-la, ele também se apega a pior das injúrias contra a esposa, a dúvida da paternidade.

No caso de *Dom Casmurro*, essa ideia é sustentada até as últimas consequências, pois a intenção do narrador é a condenação de Capitu. Quando recebe a notícia da morte de Ezequiel, o personagem faz uma forte declaração: “Parei e perguntei calado: ‘Quando seria o dia da tua [de Ezequiel] criação.’” (ASSIS, 1979, p. 151). Em *São Bernardo*, Paulo Honório, depois de perceber que “desnor-teou numa errada” (RAMOS, 2004, p. 218), usa de um discurso melancólico para justificar seus maus atos, inclusive a hipótese de que o filho não seria seu. Essa constatação é flagrada na fala do personagem-problemático: “É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo. Se ao menos a criança chorasse... nem se quer tenho amizade a meu filho. Que miséria.” (RAMOS, 2004, p. 221).

Outra observação quanto às semelhanças dessas obras está no fato de os narradores-personagens exercerem a atividade de escritores. Apesar das circunstâncias, ambos dedicam o tempo do ócio para escrever. Dom Casmurro confessa que a ideia da escrita veio por conta da monotonia: “Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar e lembrou-me escrever um livro.” (ASSIS, 1979, p. 13). O primeiro desejo de Dom Casmurro foi escrever sobre a “História dos Subúrbios”, porém não tendo documentos e datas que comprovassem as informações, desiste do projeto. João Adolfo Hansen (2008), em “*Dom Casmurro: simulacro & alegoria*”, assegura ser impossível a Bento Santiago escrever a História dos Subúrbios alegando que há na narrativa o “uso do autor ficcional” com intencionalidade expressiva e não documental; descrição de pormenores datáveis em vários eventos do império, mas que no conjunto encontram-se difusos; apropriação por parte do autor ficcional de conteúdos do material histórico, organizado na sua perspectiva alegórica e lacunar, mas desmentidos no mesmo ato, por falta de substância.

Telma Borges, ao dialogar com Hansen sobre *Dom Casmurro*, concorda com as afirmações do teórico, porém acrescenta que

o relato particular de Bentinho pontua alguns aspectos que, ainda difusos, permitem vislumbrar a modernização do Rio de Janeiro de seu tempo – a vida ruidosa das ruas: ônibus, automóveis, o trem da central e os transeuntes; o incremento dos meios de comunicação: o telégrafo, a circulação intensa de jornais; profissões liberais como o direito, a medicina e até a homeopatia; a ampliação de espaços públicos para diversão, como os teatros e os cafés; a presença do funcionalismo público; jogos da sorte, como a loteria; a literatura romântica ocupando espaço na vida da burguesia; vendedores ambulantes; varredores de rua; as casas separadas por muros, com nomes nas ruas e identificação numérica; a fotografia; as ciências como a astronomia e a arqueologia. Se no plano da enunciação feita por Dom Casmurro, conforme as argumentações de Hansen, ele não pode ser historiador, no plano da enunciação de Machado de Assis, o leitor acompanha, pelas pistas deixadas no decorrer da narrativa, um Rio de Janeiro escondido nas dobras do discurso amoroso, pretensamente memorialístico, mas

que, de modo similar a Jerusalém, altera gradativamente sua face. (BORGES, 2009, p. 119).

Com essa análise, Borges mostra um aspecto importante dessa narrativa, o desenvolvimento urbano. Apesar de *Dom Casmurro* não dar conta de esclarecer com documentos e datas o desenvolvimento do Rio de Janeiro, o autor deixa rastros que mostram a modernização da cidade. Assim como Jerusalém, alegoria usada pela ensaísta para comparar a ascensão e queda de Capitu, ao contrariar os intentos do modelo familiar burguês, Capitu “pode ser lida como uma personagem que fustiga o projeto burguês da sociedade carioca de então.” (BORGES, 2009, p. 120).

Em *São Bernardo*, Paulo Honório, mesmo que com alguma dificuldade, pois não possuía habilidade com as palavras, aproveita a monotonia em que se transformou sua vida para escrever e dessa vez sozinho. Mas há também em *São Bernardo* um primeiro desejo: o de escrever com a participação de terceiros uma história sobre o campo, em que ele “traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária” (RAMOS, 2004, p. 7). Percebendo que era impossível tal empreitada, passa a escrever a história de sua vida. Observa-se, contudo, que o narrador não expõe com clareza documentos e datas que comprovem os fatos, mas trabalha com elementos que mostram a modernização do campo como a introdução de máquinas para acelerar a produção e criação de escolas.

Há nas obras o dialogismo interno. *Dom Casmurro* dialoga com as ideias do outro: Capitu, José Dias e Escobar. De início seu ponto de vista é influenciado pelo discurso de Capitu criança; mais tarde será o do agregado da família, que argumenta a respeito da imagem dissimulada de Capitu, a menina; mais tarde a esposa; no seminário e também no convívio familiar Escobar será a expressão de altivez e coragem que tanto incomoda Bentinho, mas que também o fascina. Em *São Bernardo*, o dialogismo entre Paulo Honório e Madalena é bastante tenso, pois são dois discursos que se contrapõem à medida que crescem as diferenças de ideias entre os dois. Assim como Bentinho, Paulo Honório é conduzido pelo discurso do outro, quando reconhece a razão de Madalena sobre os ideais humanitários e o fato de Madalena possuir habilidade nas letras.

Dessa forma, *São Bernardo* cumpre com o projeto ideológico de discutir as questões sociais de seu tempo. *Dom Casmurro* também discute as questões sociais, mas não é a problemática dessa abordagem. O que é relevante entender é que os tempos e os lugares são distintos, por isso cada obra tem um valor singular na historiografia literária. Por isso considerar-se-á a reescrita complexa e não uma simples imitação.

Tem-se, em *São Bernardo*, as evidências do palimpsesto, em que as formas transtextuais encontram-se distribuídas em menor ou em maior grau de abstração. À sua maneira, com seu estilo conciso e direto, Graciliano Ramos escreveu uma narrativa que, nos moldes machadianos, não deixa nada a desejar ao escritor do século XIX que, na visão de seus críticos, já possuía um pé no modernismo. (BUENO, 2006). Para Genette (2010), fazer o novo por meio do velho tem a vantagem de produzir textos mais complexos do que os que já existem, pois a função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a comunicação entre esses dois textos co-presentes torna o conjunto mais saboroso. (GENETTE, 2010, p. 144). Talvez *São Bernardo* não pudesse existir sem *Dom Casmurro*, porque lhe faltariam elementos estruturais significativos na sua elaboração, experiências que se juntaram para formar o novo.

Assim acontece na relação desse duo irônico entre as duas obras em questão. *São Bernardo* comunica-se com *Dom Casmurro* estabelecendo uma relação irônica, em que uma obra reafirma a anterior, completando-a e fundindo o novo ao velho, remodelando-a com muita artimanha, destreza, usando da ironia e fazendo um jogo inteligente de palavras, abraçando a modernidade e revelando, com maestria, seu trabalho artístico-literário.

As marcas comparativas das obras servem de base para relacioná-las, sob o viés da ironia, ou seja, o que tem no hipertexto que é irônico em relação ao hipotexto. Considerando, antes de tudo, que cada obra tem no seu interior o trabalho com a ironia, os próximos tópicos dedicam-se a realçar esse recurso em *São Bernardo* e, paralelamente, mostrar no hipertexto um diálogo irônico com seu hipotexto.

3.2 *São Bernardo* e suas ironias

Servindo-se das reflexões em torno da ironia, foi realizada uma análise na tessitura de *São Bernardo* para apurar as formas da ironia usadas por Graciliano Ramos na construção do seu texto. Para esse processo, utilizou-se dos conceitos de Duarte que, valendo-se dos teóricos anteriores, apresenta a ironia em três formas: retórica, *humoresque* e romântica.

No primeiro momento, elaborou-se uma síntese da obra, explorando a temática existencial do indivíduo e apontando a presença do narrador-personagem, o qual apresenta um discurso carregado de ironia retórica. Em seguida, identificou-se e analisou-se a ironia *humoresque* e, por último, a ironia romântica, relacionando-a com as discussões em torno das

teorias do romance, visto que essa ironia está intimamente relacionada ao modo consciente de grande parte dos romancistas de discutir o que estava à sua volta, dando relevo ao comportamento do homem frente às questões sociais, econômicas, culturais, religiosas e também ao mundo interno do indivíduo.

Pelas orientações de Lélia Parreira Duarte, certifica-se que a ironia retórica é, em sentido amplo, um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, o qual pode servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende; em sentido restrito é a “arte do discurso partidário”, pois está sempre a serviço de um partido, de uma ideologia, de uma “verdade”. Sendo assim, a ironia retórica é usada como instrumento de persuasão e poder por aquele que deseja obter um resultado em seu favor, ou seja, é um recurso da fala (DUARTE, 2006).

São Bernardo, escrito em primeira pessoa, tem como personagem principal, Paulo Honório, um capitalista empreendedor, que transforma tudo, inclusive seu casamento, em mercadoria. Considerando, portanto, o conceito de ironia retórica, foca-se essa primeira discussão em torno da fala do narrador-personagem, a quem a retórica do discurso irônico é usada como instrumento de disputa de poder e de dominação do outro.

Na narrativa, esse discurso apresenta dois momentos. No primeiro, o narrador-personagem mostra-se poderoso e autoritário, disposto a enfrentar tudo e a todos para realizar seus projetos; as ações são apresentadas pelo narrador em curto espaço de tempo, com a velocidade de quem não tem tempo para divagações; diz tudo com poucas palavras. A expressão dominadora e acelerada de Paulo Honório aparece numa linguagem muitas vezes carregada de ironia, dita por aquele que deseja do outro a subserviência e cumplicidade de suas ações.

Por se tratar de um texto em primeira pessoa, em que as informações emergem por meio das memórias, o narrador-personagem transita entre o presente e o passado. No primeiro capítulo, prevalece o presente da enunciação, em que o narrador expõe um número grande de acontecimentos e de pessoas num pequeno espaço de tempo, utilizando de uma linguagem enxuta, sem muita explicação. Essa linguagem, reduzida ao que é essencial, é comparada “à aridez do sertão e ao reduzido vocabulário do sertanejo, personagem que mobiliza sua narrativa”. (OLIVEIRA NETO, 2004, p. 223).

A partir do segundo capítulo, o autor dá ênfase ao enunciado, ou seja, aos fatos passados, fazendo uma descrição mais detalhada das personagens: Salustiano Padilha, antigo proprietário da fazenda São Bernardo e chefe de Paulo Honório; Seu Mendonça, dono da fazenda vizinha; Luís Padilha, filho de Salustiano Padilha, advogado fracassado de quem

Paulo Honório consegue adquirir a fazenda São Bernardo; Casimiro Lopes, empregado de Paulo Honório, que o servia com subserviência e fidelidade de um cão; Seu Ribeiro, apelidado de Major; por demonstrar sabedoria em tudo que fazia, torna-se uma espécie de juiz do povo e, em seguida, guarda-livros da Fazenda São Bernardo; Sinhá Margarida, a velha que criou Paulo Honório vendendo doces; Madalena, a professora com quem Paulo Honório se casa, etc. Essas figuras vão surgindo de acordo com o envolvimento de cada uma nos acontecimentos que fizeram parte da vida de Paulo Honório.

João Luiz Lafetá discute a estrutura dos dois primeiros capítulos de *São Bernardo* e diz que há neles uma relação coesa entre ação e personagem, um não existe sem o outro; Paulo Honório surge da ação, assim como a ação surge de Paulo Honório. Trata-se de uma técnica narrativa “dinâmica e compacta”, em que a linguagem direta, brutal, econômica do narrador-personagem e o ritmo rápido dos acontecimentos juntam-se para compor o romance (LAFETÁ, 2004).

O segundo momento, configura-se, mais especificamente, no capítulo dezenove e no último capítulo, em que se tem um retorno ao presente da enunciação; a fala do personagem apresenta-se dessa vez mais lenta, marcada pelo estado de espírito no qual se encontra o narrador-personagem; uma escrita que revela um momento de total reflexão de Paulo Honório buscando entender seu estado atual: sozinho e angustiado. Esse sentimento deflagrado após a morte de Madalena faz Paulo Honório meditar e escrever:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se resolveu inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi dessa vida agreste, que me deu uma alma agreste. (RAMOS, 2004, p. 117). Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a idéia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas, compor esta história. [...] Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café [...]. (RAMOS, 2004, p. 215).

Esse é também um momento em que o narrador-personagem traça um retrato psicológico de si mesmo: “Sou um homem arrasado” (RAMOS, 2004, p. 216). Essa condição é resultado de uma vida marcada pela ambição, por injustiças e, sobretudo, pela falta de humanidade do próprio Paulo Honório. Esse personagem representa o mal-estar de uma vida desperdiçada em coisas inúteis.

As discussões em torno do personagem e do seu discurso levou a considerar em *São Bernardo* a presença do “herói problemático” como sendo uma das principais temáticas dessa

obra. Esse tipo de personagem caracteriza-se como uma pessoa oprimida e angustiada, para quem a vida não faz mais sentido, pois se distanciou do mundo e já não dá mais para voltar. Nesse enfoque, um ou mais personagens representa os problemas do homem consigo mesmo e com os outros. *São Bernardo* é a confissão de um sujeito que se diz fracassado e angustiado com o fim que levou sua vida:

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. (RAMOS, 2004, p. 216).

Hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam. (RAMOS, 2004, p. 219).

Observa-se nesses trechos o depoimento de um homem desiludido consigo mesmo, que lutou para conquistar tudo que queria, mas essas conquistas foram em vão, já que aquilo que de fato faria sentido à sua vida ele não conquistou: o amor de Madalena. Esse sentimento é representado na passagem a seguir:

– Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente. A agitação diminui. – Estraguei a minha vida estupidamente. Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que me aflige. (RAMOS, 2004, p. 220).

Paulo Honório consegue realizar seu maior desejo, tomar posse da fazenda São Bernardo, inserir-se na sociedade burguesa e ser “respeitado”, mesmo que de forma autoritária, por aqueles que o serviam ou que faziam parte do seu circuito de relações. Apenas Madalena não se deixa corromper pelas determinações do marido, por isso é vista e tratada como mais um problema e um desafio a ser vencido por ele. Somente com a morte dela é que Paulo Honório percebe que perdeu seu bem mais valioso e que sem ela nada mais fazia sentido.

Vislumbra-se aqui o tom irônico desse desfecho, aquilo que seria a realização de uma vida, a posse da fazenda e do amor de Madalena, voltou-se contra ele mesmo, destruindo-o. Graciliano Ramos chama a atenção para o comportamento do homem capitalista, que luta pela obtenção do lucro exagerado, pela conquista de bens desnecessários à verdadeira felicidade e a um modo de vida mais humanitário.

O herói problemático em *São Bernardo* é, portanto, aquele que luta contra a alienação do mundo capitalista. Paulo Honório não aceita, com passividade, as imposições que a vida lhe proporcionou e age, mesmo que por meios escusos, para modificar seu destino; o personagem opõe-se e resiste às pressões da natureza e do meio social.

Em *São Bernardo*, esse herói ou personagem problemático é resultado do processo de “reificação” do sujeito. O sentimento de propriedade que conduz a narrativa leva Paulo Honório a considerar as coisas como mercadoria, numa relação entre possuidor e coisa possuída. Esse sentimento sobrepõe o componente econômico e passa a conduzir também a vida particular dos indivíduos. Quando Madalena se recusa a alienar-se, está recusando “o jogo da reificação”. Essa relação entra em choque e, Paulo Honório, acostumado a conseguir tudo o que deseja, persegue as atitudes de sua mulher tentando possuí-la. Madalena não entende nem suporta a pressão do marido e acaba por suicidar-se.

Paulo Honório vence o jogo, mas destrói a si mesmo; destrói o humano que não foi capaz de enxergar, de aceitar as boas atitudes da esposa: “Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.” (RAMOS, 2004, p. 221). O fim é o sujeito perturbado pelas lembranças, abandonado por todos, impotente diante da vida. “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, 2004, p. 221).

Resta a Paulo Honório escrever para buscar o sentido da vida. Essa escrita é, para Georg Lukács, “a história da busca de valores autênticos por um personagem problemático, dentro de um universo vazio e degradado, no qual desapareceu a imanência do sentido da vida.” (LUKÁCS, *apud* LAFETÁ, 1966, p. 210). Nesse sentido, escrever torna-se seu único consolo e talvez uma forma de se redimir frente ao leitor e a si mesmo.

O momento de grande tensão é representado no quarto capítulo, quando o narrador-personagem revela os caminhos que utilizou para conseguir a fazenda São Bernardo. Ele se vale de uma retórica persuasiva para manipular seus adversários, tudo com muita perspicácia e dissimulação. Quando decidiu que iria ser proprietário da fazenda, passou a observar o comportamento e as atitudes de Luís Padilha; percebendo que era um sujeito fraco, beberrão e mulherengo, passa a lhe dar atenção; empresta-lhe dinheiro e ainda aconselha-o com os negócios.

Paulo Honório usa de uma linguagem em que diz uma coisa, mas a intenção é outra e, apesar de se mostrar um sujeito amigo e desinteressado pelos bens do outro, ambiciona a propriedade alheia. No diálogo com Luís Padilha, Paulo Honório usa de um discurso em seu

favor, dizendo o que o outro deseja para obter um resultado que o favoreça. Quando empresta dinheiro a Padilha deixa-o pensar que não está preocupado em quando ou como ele pagará, mas aceita “as letras”: “Para que isso? Entre nós... formalidades.” (RAMOS, 2004, p. 22). Por traz desse discurso fingido, Paulo Honório convence Luís Padilha de que está tudo bem e que ele não corre nenhum perigo de perder seus bens, ou seja, seu “adversário” entra no jogo, o jogo do poder, onde quem tem dinheiro vence. Esse discurso falso favorece a intenção primeira de Paulo Honório, qual seja, a de mostrar-se amigo e desinteressado pelos bens alheios.

Paulo Honório trabalha incansavelmente para tornar Luís Padilha cada vez mais dependente de seus recursos financeiros e de seus conselhos: “Por que é que você não cultiva São Bernardo?” (RAMOS, 2004, p. 22); com esse discurso, Paulo Honório convence Padilha de que ele poderia reerguer a propriedade, mas para isso necessita de dinheiro. Como a intenção de Paulo Honório era endividar mais ainda seu “amigo” para depois “lhe dar o bote”, firma-se a prevalência do discurso irônico, aplicado à retórica do convencimento e em favor de quem o utiliza. Após sugerir a Padilha que retomasse as atividades de cultivo da fazenda, este se dá por convencido de que pode fazer isso e vai atrás de Paulo Honório para que lhe empreste dinheiro:

– Seu Paulo Honório, venho consultá-lo. O senhor, homem prático... – Às ordens. – Creio que já lhe disse que resolvi cultivar a fazenda. – Mais ou menos. – Resolvi. Aquilo como está não convém. Produz bastante, mas poderá produzir muito mais. Com arados, o senhor não acha? (RAMOS, 2004, p. 23).

Como a intenção de Paulo Honório era adquirir a fazenda, ao invés de emprestar dinheiro para que Padilha concretizasse essa empreitada, ele o convence de que é besteira perder tempo e dinheiro naquela propriedade e responde dizendo: “Burrice estragar terra tão fértil plantando mandioca!” (RAMOS, 2004, p. 23). Paulo Honório consegue confundir Padilha e esse desiste do empreendimento: “– Como vai a lavoura, Padilha? A princípio respondia, depois compreendeu o ridículo e deu para se esquivar, magoado com as perfídias dos amigos”. (RAMOS, 2004, p. 23). O objetivo de Paulo Honório foi alcançado; Padilha se convence de que, de fato, não valia a pena investir no cultivo da fazenda e desiste do planejado. Novamente, recorre a Paulo Honório para pedir empréstimo, dessa vez para um novo empreendimento, adquirir uma tipografia: “[...] E eu calculei que talvez a transação lhe interessasse. Quer desenrolar aí uns vinte contos?” Paulo Honório mostra-se desinteressado e

ironiza o pedido dizendo: “– Ó Padilha, graciejei, você já fechou cigarros?” (RAMOS, 2004, p. 24). Ele sabia que Padilha comprava cigarros feitos e que não dava valor no quanto pagava por isso. Assim, Paulo Honório chama-lhe a atenção quanto ao valor da quantia solicitada dizendo:

– É mais cômodo, concordei, mas é mais caro. Pois, Padilha, se você tivesse fechado cigarros, sabia como é difícil enrolar um milheiro deles. Imagine agora que dá mais trabalho ganhar dez tostões que fechar um cigarro. E um conto de reis tem mil notas de dez tostões. Vinte contos de réis são vinte mil notas de dez tostões. Parece que você ignora isso. Fala em vinte contos assim com essa carinha, como se dinheiro fosse papel sujo. Dinheiro é dinheiro. (RAMOS, 2004, p. 24).

Esse fragmento mostra que, por trás das palavras de Paulo Honório, encontra-se a ironia retórica, pois o objetivo é emprestar o dinheiro a Padilha, mas antes precisa convencê-lo do quanto aquilo é arriscado para ele, já que vinte contos não é pouco dinheiro e que para ganhá-lo teve que trabalhar muito: “– Eu sou capitalista, homem? você quer me arrasar? Padilha rezingava e oferecia a hipoteca de São Bernardo. – Bobagem! São Bernardo não vale o que um periquito rói. O Pereira tem razão. Seu pai esbagaçou a propriedade.” (RAMOS, 2004, p. 25). Paulo Honório articula as palavras para obter o resultado em seu favor, desvalorizando as terras de São Bernardo para, mais tarde, possuí-la por um valor inferior ao que valia.

O resultado dessa transação tensa favorece o capitalista Paulo Honório, que empresta os vinte contos de réis, descontando as dívidas anteriores e ainda fica com a hipoteca da fazenda como garantia. O que sobra a Padilha, ele investe na compra de uma tipografia que não foi para frente; a fazenda fica abandonada por falta de recursos.

Para finalização do seu objetivo, Paulo Honório acuou Luís Padilha que, não tendo como pagar a dívida, é “obrigado” a passar o documento da fazenda em nome de Paulo Honório. Mais uma vez o discurso irônico do narrador-personagem é usado em seu benefício, como comprova o trecho abaixo:

– Tenha paciência, seu Paulo. Com barulho ninguém se entende. Eu pago. Espere uns dias. A dívida só é ruim para quem deve. – Não espero nem uma hora. Estou falando sério, e você com tolices! Despropósito não! Quer resolver o caso amigavelmente? Faça preço na propriedade. (RAMOS, 2004, p. 27).

Nesse trecho, o discurso de Paulo Honório já não é mais de convencimento, mas de autoridade, daquele que já conseguiu reverter as coisas em seu próprio benefício. A ironia é ainda mais forte, pois a causa já está ganha e o narrador-personagem não precisa manipular as

palavras; ao contrário, ele agora reforça o jogo de engano visando ao poder. Paulo Honório aproveita da vantagem de estar com a situação favorável a ele e investe em seus argumentos:

– Faça preço. – Aqui entre nós, murmurou o desgraçado, sempre desejei conservar a fazenda. – Para quê? São Bernardo é uma pinóia. Falo como amigo. Sim senhor, como amigo. Não tenciono ver um camarada com a corda no pescoço. Esses bacharéis têm fome canina, e se eu mandar o Nogueira tocar fogo na binga, você fica de saco nas costas. Despesa muita, Padilha. Faça preço. Debateremos a transação até o lusco-fusco. Para começar, Luís Padilha pediu oitenta contos. (RAMOS, 2004, p. 28).

Paulo Honório firma, por meio desses argumentos, a intenção de fazer o outro acreditar que sua propriedade não tem valor de mercado, só dá despesas e, portanto, ele ainda sairia lucrando com a venda. O diálogo é tenso, porque se faz mais do ponto de vista da imposição do que do convencimento. Paulo Honório chega a fazer pausas na discussão e fala sobre suas viagens pelo sertão: “Resolvi discorrer sobre as minhas viagens ao sertão. Depois com indiferença, insisti nos trinta e quatro contos e obtive modificação para cinquenta e cinco”. (RAMOS, 2004, p. 28). Essa passagem revela o quanto o personagem-narrador é dotado de estratégias retóricas para enganar e conseguir o que quer. Ele fala das suas viagens, como foi sua vida no sertão para levar o interlocutor a perceber o quanto foi difícil adquirir o dinheiro que possui, conseguindo, assim, diminuir o preço estabelecido por Padilha. Essa intenção é alcançada, pois a negociação avança a serviço do locutor, que tenta fechar o negócio por quarenta contos: “Cheguei a ameaçá-lo com as mãos. Recuou para cinquenta. Avancei a quarenta e afirmei que estava roubando de mim mesmo.” (RAMOS, 2004, p. 29).

O momento de maior tensão desse diálogo está na finalização da negociação, quando, de fato, a ironia retórica trabalha em favor do locutor, pois fecha a transação, deduzindo a dívida que o interlocutor tinha com ele. “Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinquenta mil-réis. Não tive remorsos.” (RAMOS, 2004, p. 30). Nesse desfecho, percebe-se o quanto Paulo Honório foi objetivo para conseguir apossar-se de São Bernardo utilizando da retórica do convencimento; de caso pensado, ele articula um discurso dissimulado, faz Padilha acreditar na imagem de “bom moço” e amigo para colocá-lo numa posição de dependência, de devedor e, assim, tornar as coisas (a posse da fazenda) mais fáceis para ele.

O primeiro contato com seu Mendonça, dono da fazenda vizinha e que, sorrateiramente, avançava pelas terras de São Bernardo, é outro exemplo de ironia retórica. Paulo Honório finge uma conversa amigável ao perceber que não poderia ir contra aquele fazendeiro mal humorado e brigão. O encontro gera um diálogo tenso:

Contei rapidamente os caboclos que iam com ele, contei os meus e asseverei que a cerca não se derrubava. Explicações, com bons modos, sim; gritos não. E abrandei meio arrependido, porque não me convinha uma briga com o Mendonça, homem reimoso. O que eu não queria era baixar a crista logo no primeiro encontro. (RAMOS, 2002, p. 32).

Aqui Paulo Honório confessa o discurso falso para se beneficiar da situação. Percebendo que aquele não seria um momento apropriado para resolver a questão da invasão, tenta ganhar a confiança do vizinho fazendo-se de amigo e disposto a resolver a situação da forma como convinha a seu Mendonça. O resultado desse discurso está assinalado no fragmento a seguir:

Insisti no oferecimento da madeira, e ele estremeceu. A nossa conversa era seca, em voz rápida, com sorrisos frios. Os caboclos estavam desconfiados. Eu tinha o coração aos baques e avaliava as conseqüências daquela falsidade toda. Mendonça coçava a barba. – Relativamente aos limites, julgo que podemos resolver isso depois, com calma. – Perfeitamente, concordou Mendonça. (RAMOS, 2004, p. 32).

O discurso irônico favorece o locutor que, vendo-se acuado por seu adversário, age de forma rápida e inteligente para não perder as rédeas do jogo. Seu Mendonça, não tendo motivos para brigar, aceita o discurso atenuador de Paulo Honório e recua. Naquele momento, essa atitude foi favorável a Paulo Honório, pois ele consegue por meio de um diálogo falso estabelecer um acordo “diplomático” com o interlocutor.

Outra situação de uso da ironia retórica está no diálogo entre Casimiro Lopes e Paulo Honório; porém, dessa vez, é Casimiro Lopes, personagem secundário na narrativa, quem comanda a cena irônica. Percebendo a insatisfação de seu chefe, Casimiro Lopes lhe interroga como quem sabe que a situação (a invasão de terras) não se resolveu como desejava Paulo Honório; o empregado, então, sinaliza para Paulo Honório perguntando: “– Só? [...] – Só? Tornou perguntar Casimiro Lopes”. (RAMOS, 2004, p. 33). Paulo Honório entende a intenção do seu leal empregado e percebe que, por trás daquele questionamento, Casimiro esperava uma ordem mais drástica do fazendeiro para resolver essa questão. Paulo Honório reflete as palavras de Casimiro e quase se convence de que tomou uma decisão errada, mas logo percebe a intransigência:

Apanhei o pensamento que lhe escorregava pelos cabelos emaranhados, pela testa estreita, pelas maçãs enormes e pelos beijos grossos. Talvez ele tivesse razão. Era preciso mexer-me com prudência, evitar as moitas, ter cuidado com os caminhos. E

aquela casa esburacada, de paredes caídas... Decidi convidar mestre Caetano e cavouqueiros. Diabo! Agitei a cabeça e afastei um plano mal esboçado. – Por enquanto, só. (RAMOS, 2004, p. 33).

Nesse diálogo, o personagem secundário realiza, mesmo que de maneira implícita, seu objetivo, pois Paulo Honório dá sinais de que, de fato, não era seu objetivo recuar. Porém naquele momento era o melhor a se fazer; e deixa o leal empregado em alerta. Isso fica evidente no final do fragmento, quando Paulo Honório reitera a fala de Casimiro deixando subtendido que ele dará continuidade ao trabalho iniciado.

No capítulo seis, para continuar o plano de aproximação, Paulo Honório visita a casa de seu Mendonça, discute sobre política, galanteia as filhas e faz menção à esposa falecida:

No dia seguinte, visitei seu Mendonça, que me recebeu inquieto. Conversamos sobre tudo, especialmente sobre votos. Dirigi amabilidades às filhas dele, duas solteironas, e lamentei a morte da mulher, excelente pessoa, caridosa, amiga de servir, sim senhor. Mendonça espantou, perguntou onde eu tinha visto d. Alexandrina. (RAMOS, 2006, p. 36).

O fingimento opera nas palavras de Paulo Honório, pois sabe que tratar bem as filhas e exaltar a esposa falecida tocaria direto nos sentimentos de pai e de marido, e isso contribuiria para ganhar a confiança do viúvo. O personagem utiliza da retórica de galanteador para enganar as filhas, solteiras e ingênuas, que acreditavam no discurso mentiroso de possíveis pretendentes. Paulo Honório se faz de humilde para valorizar ainda mais sua pessoa, e diz: “– Faz tempo. Fui morador do velho Salustiano. Arrastei enxada no eito”. (RAMOS, 2004, p. 36). Essas palavras, ao invés de provocarem repulsa, provocam no interlocutor sentimento de admiração e respeito pelo outro. Mais uma vez o discurso irônico de Paulo Honório implica uma inversão de sentidos que garante ao locutor um resultado que lhe favorece.

No capítulo onze, quando ocorre a conversa de Luís Padilha, agora responsável pela escola da fazenda, com os dois empregados de Paulo Honório, Marciano e Casimiro Lopes, há outro exemplo de ironia retórica. Padilha faz um desabafo com os dois colegas, a fim de colocá-los contra o patrão. Para ele, o acúmulo de bens de Paulo Honório é

– Um roubo. É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos e vem nos livros. Vejam: mais de uma légua de terra, casas, matas, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo. Marciano, mulato esbodegado, regalou-se, entronchando-se todo e mostrando as gengivas banguelas. – O senhor tem razão, seu Padilha. Eu não entendo, sou bruto, mas perco o sono assuntando nisso. A

gente se mata por causa dos outros. É ou não é, Casimiro? Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono. (RAMOS, 2004, p. 68).

Aqui, Luís Padilha tenciona, por meio da retórica irônica, insinuar a seus colegas que o acúmulo de riquezas do patrão não se deu de forma lícita. O retorno dos colegas é imediato, e julgam como injusto tantas posses pertencendo a uma só pessoa. De súbito, a reação dos colegas é de repulsa à condição do patrão, porque são levados a pensar que fazem parte de um processo “desonesto” em que há um explorador e vários explorados.

A passagem em que Paulo Honório relata como se aproximou de Madalena é também carregada de ironia retórica. Como mencionado, o personagem-narrador é um autêntico capitalista que vê em tudo, inclusive nas relações, uma maneira de obter lucro. Com Madalena, isso não foi diferente, pois, a princípio, enxerga nessa aproximação uma oportunidade de substituir o professor na escola da fazenda. Até então, Luís Padilha era o responsável por ensinar as letras às crianças e aos adultos, mas esse demonstrou, várias vezes, ser uma ameaça aos negócios de Paulo Honório. Primeiro, Paulo Honório tenta convencer a professora de desistir do seu cargo de magistério a trabalhar na escola da fazenda. Apresenta-lhe algumas vantagens, como aumento de salário, estada e alimentação por conta do proprietário, além de ter oportunidade de desfrutar dos ares e da beleza do campo:

O convite que me fez pelo Gondim? Vacilei: – mais ou menos. – Já lhe devia ter respondido que não aceito. – Que diabo! Mas o aumento do ordenado, filha de Deus? – Não convém. Estou a seis anos de magistério, não deixo o certo pelo duvidoso. Essas escolas particulares hoje se abrem, amanhã se fecham... Fiz-lhe um cumprimento: – Reconheço. E venho trazer-lhe outra proposta. Para ser franco, essa história de escola foi tapeação. [...] – O que vou dizer é difícil. Deve compreender... Enfim para não estarmos com prólogos, arreio a trouxa e falo com o coração na mão. Tossi encastrado. – Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... Sim, como me engracei na senhora quando a vi pela primeira vez [...]. (RAMOS, 2004, p. 100-101).

Visto que a primeira proposta não convenceu Madalena, Paulo Honório muda seu discurso de empregador frio e objetivo e passa a usar de uma linguagem sentimental, de quem se rendeu aos encantos de uma mulher, para obter uma resposta positiva. Esse discurso galanteador proporciona ao locutor resultado imediato, pois atende ao desejo íntimo de “toda mulher” de ter um pretendente que lhe corresponda. Madalena dá sinais de recusa à proposta de Paulo Honório e diz: “– O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório,

murmurou Madalena. Muito vantajoso, mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Jó, entende?” (RAMOS, 2004, p. 102). Imediatamente, Paulo Honório usa essa declaração em seu auxílio, respondendo: “– Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu.” (RAMOS, 2004, p. 102). Com esse discurso dissimulado e enaltecedor, Paulo Honório ganha a confiança de Madalena e reforça seu interesse em tê-la como esposa.

Através desses exemplos, confirma-se o uso da ironia retórica na obra em estudo. Nas palavras de Duarte, “retoricamente, essa ironia busca estabelecer verdades que interessam a determinada perspectiva.” (DUARTE, 2006, p. 23). Assim, Paulo Honório discursa em seu favor, para realização de seus objetivos; por isso, há na obra a ideia de partidos em oposição, peça fundamental para a ocorrência da ironia retórica.

Enquanto a ironia retórica tem a finalidade de servir a quem discursa, colocando uma dupla possibilidade, mas com um ponto de chegada que atinge o efeito pretendido pelo narrador, a ironia *humoresque*, considerada de segundo grau, tem a intenção de manter a ambiguidade, impossibilitando a definição de um sentido claro das informações. *São Bernardo* é perpassado por essa ironia, visto que o narrador “joga” para o leitor a “responsabilidade” de compactuar suas ideias ou, muitas vezes, para ajudá-lo a tecer sua história. Em muitas passagens, convida o leitor a dividir suas angústias e ideias: “Continuemos. Tenciono contar a minha história.” (RAMOS, 2004, p. 11); “se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir.” (RAMOS, 2004, p. 16); “Já viram como perdemos tempo em padecimentos inúteis? Não é melhor que fôssemos como os bois? Bois com inteligência.” (RAMOS, 2004, p. 176). Assim, observa-se que o narrador dialoga com o leitor, convidando-o a participar da sua narrativa.

Nesses trechos, o relator também indica que o leitor é parte da história, o que confirma a presença da ironia *humoresque* nessa obra. Acrescente-se a isso as palavras de Duarte, dizendo que a intenção desse tipo de ironia é

[...] manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo, pois o texto construído com essa ironia se configura como código evanescente e lugar de passagem. [...] a linguagem não fixa sentidos e se tece como arte diante do leitor. (DUARTE, 2006, p. 31-32).

Vê-se nessa citação a importância dada ao leitor nesse tipo de ironia, pois ela é parte decodificadora de sentidos, considerando sua perspectiva de leitor, uma vez que a intenção do

narrador é não se revelar, é querer manter a dúvida durante a obra, como se quisesse compactuar com o leitor sua vida, mas sem descortiná-la aos olhos de todos, como afirma a seguir:

Afinal foi bom privar-me da cooperação de Padre Silvestre, de João Nogueira e de Gondim. Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será narrada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão de potoqueiro. (RAMOS, 2004, p. 9).

Assim, o próprio narrador nos revela que só contará os fatos porque estará escondido, camuflado por um pseudônimo. E, ao afirmar isso, o leitor já fica com um “pé atrás”, pois desconfia da veracidade das informações, cabendo-lhe “descortinar as verdades”. Quando o narrador revela que utilizará de um pseudônimo, escolhe ser outro que não ele mesmo. Em *São Bernardo* saltam-se, a olhos vistos, as ironias *humoresques* do “não já e ainda não”. Segundo Jankélévitch, o leitor atento deve, portanto, ser

[...] consciente de que o absoluto se realiza e ao mesmo tempo se destrói num momento fugidio. Ironizar será, nesse sentido, distanciar-se, poder colocar questões, transformar presença em ausência, introduzir no saber o relevo e o escalonamento da perspectiva. [...] Será ter flexibilidade, prevenir-se contra o desencanto com a arte de examinar superficialmente, sem se envolver com o fanatismo exclusivista. (JANKÉLÉVITCH, *apud* DUARTE, 2006, p. 33).

Assim, o leitor é coautor da história, uma vez que sua interpretação é influenciada de acordo com sua perspectiva dos fatos, ou seja, ele poderá fazer questionamentos, pensar o não escrito, aprofundar em sua análise, ler nas entrelinhas, sem se apegar com o dito e o não dito do narrador, pois se o narrador quisesse dizer, expor claramente suas ideias, ele o faria, sem deixar brechas ou lacunas a serem preenchidas pelos leitores.

A passagem a seguir confirma, também, a ideia de que o leitor deve ficar atento aos relatos do narrador, como Paulo Honório confessa, já no início da obra:

[...] Tenciono contar minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranando sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. (RAMOS, 2004, p. 11).

O narrador revela que não vai se abrir totalmente com o leitor, talvez subestimando-o, já que não confia totalmente em sua compreensão, e não se preocupará com o arranjo da obra, não terá essa preocupação formal, confirmando a citação de Duarte: “Essa ironia deixa assim em dúvida perene aquele leitor que procura um sentido final para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências...” (DUARTE, 2006, p. 32). Continua a autora confirmando que a ironia *humoresque* será uma realização conjunta de autor e leitor, “já que os elementos fundamentais da estrutura comunicativa são emissor, receptor e mensagem, o que supõe uma comunhão do código entre os dois extremos do processo.” (DUARTE, 2006, p. 38). O próprio narrador nos diz:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. (RAMOS, 2004, p. 38).

Assim, cabe ao leitor preencher as passagens ocultas, os espaços vazios, as inconsistências, visto que a mensagem, elemento fundamental no processo comunicativo, não foi efetivada de forma precisa, devido à intencionalidade do locutor, que é deixar vagas as informações ou suprimi-las propositalmente.

Por outro lado, além de dialogar com o leitor, no discurso irônico de Paulo Honório observa-se a presença de um interlocutor ausente, que seria o próprio narrador, que conversa consigo mesmo, e desabafa questionando a própria inabilidade com a escrita, como comprova o trecho a seguir:

As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. [...] Então, para que escreve? – Sei lá! O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei. (RAMOS, 2004, p. 13).

Outros fragmentos revelam essa conversa consigo mesmo: “As imagens de gesso não se importavam com a minha aflição. E Madalena tinha quase a impassibilidade delas. Por que estaria assim tão calma? [...] podia viver com autora de semelhante maroteira?” (RAMOS, 2004, p. 188). “Mas para quê? Para quê? não me dirão?” (RAMOS, 2004, p. 217). “Às vezes o bom senso me puxava as orelhas: – Baixa o fogo, sendeiro. Isso não tem nem pé nem cabeça.” (RAMOS, 2004, p. 178). Sobre esse recurso, Oliveira Neto argumenta que o narrador, além

de nós, leitores, é também o destinatário da história que ele tenta reeditar. (OLIVEIRA NETO, 2004, p. 224).

As cenas de ciúmes do protagonista explicitam também a ironia *humoresque*, pois esse tipo de ironia demonstra a impossibilidade de estabelecer um sentido claro e definitivo para os fatos narrados. Ao ver Madalena escrevendo uma carta, cujo destinatário era Azevedo Gondim, Paulo Honório questiona a esposa sobre seu conteúdo; ela se recusa a comentar sobre a escrita e ele sai atrás dela, xingando-a e destratando-a; a cena chega a ser dramática e revela o ciúme do narrador, a falta de confiança. Talvez devido ao ciúme excessivo, relata situações com sua visão parcial sobre o comportamento da mulher. Vejamos neste trecho da narrativa sua insinuação: “Gondim e ela tinham sido unha com carne. Lembram-se da tarde em que ele me deu parabéns, estupidamente? Familiaridade. E discutiam as pernas e os peitos dela! Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher?” (RAMOS, 2004, p. 160). Em outro trecho: “Os fatos mais insignificantes avultaram em demasia. Um gesto, uma palavra à-toa logo me despertavam suspeitas”. (RAMOS, 2004, p.163). Até do padre houve desconfiança: “Padre Silvestre passou por S. Bernardo – e eu fiquei de orelha em pé, desconfiado. Deus me perdoe, desconfiei. Cavalos amarrados também comem.” (RAMOS, 2004, p. 178). Os caboclos também não escaparam: “A infelicidade deu um pulo medonho: notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor. [...] Mulher não vai com carrapato porque não sabe qual é o macho.” (RAMOS, 2004, p. 178).

A dúvida quanto à traição é definida também como ironia *humoresque*, já que o narrador tenta, de início, envolver o leitor de forma a apresentar provas contra a esposa. Contudo, essa questão está resolvida, pelo menos para o leitor, a partir do momento que o próprio Paulo Honório não dá conta de incriminar a mulher e passa a condoer-se da sua situação, descrevendo-a não mais como ré, mas como vítima das manobras do marido inquisidor: “Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo” (RAMOS, 2004). Assim, o próprio narrador confessa a confusão que fez da imagem da esposa, deixando claro que a traição não aconteceu, foram apenas reflexos de um homem bruto, de um marido autoritário se sentido acuado e ameaçado pelas atitudes da esposa.

A dúvida existe apenas para o narrador-personagem, aquele do enunciado, o Paulo Honório narrado e não o narrador no presente, o homem cinquentão e problemático. Para Goldofredo: “O narrador, Paulo Honório, cinquenta anos, tenta revisitar dramas da sua vida e conflitos internos que até o momento em que o livro era escrito permaneciam inexplicáveis” (OLIVEIRA NETO, in: RAMOS, 2004 224). A partir do momento que Paulo Honório decide

escrever, impulsionado, é claro, pelo pio da coruja, que o faz lembrar da esposa, é que o leitor tem certeza de que a traição não aconteceu. Para tentar conter um pouco da culpa que carrega pelo fracasso pessoal, profissional (de escritor) e de pai, o narrador-personagem inocenta a esposa. A traição que antes foi colocada em suspenso não passa de um artifício com que o narrador constrói seu romance, acusando e redimindo sua esposa da traição:

Madalena era honesta, claro. Não mostrara o papel para não dar o braço a torcer, por dignidade, claríssimo. Ciúme idiota. Mais bem-comportada que ela só num convento. Circumspecta, sem nó pelas costas. E caridosa, de quebra, até com os bichinhos do mato. (RAMOS, 2004, p. 169).

Essa citação confirma a confusão que o personagem faz para discernir o comportamento da esposa. O autor da ironia *humoresque* é a boa consciência maldosa que pode dizer e não dizer, fazer e desfazer. Sua obra, conforme diz Duarte, é trama penelopeana, que constrói e desconstrói o não já e ainda não, afirmando e negando a própria ilusão, vivendo um eterno conflito: “Haverá estupidez maior que atormentar-se um vivente por gosto? Será? não será? Para que isso? Procurar dissabores! Será? não será?” (RAMOS, 2004, p. 175-176). Toda a narrativa é perpassada pela dúvida do narrador, que se corrói de incertezas sobre o comportamento da esposa: “Se eu tivesse uma prova de que Madalena era inocente, dar-lhe ia uma vida como ela nem imaginava. [...] E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr um dia inteiro.” (RAMOS, 2004, p. 176). Há uma permanente oscilação entre a fantasia e a realidade, sendo essa ironia *humoresque* lugar simultâneo da afirmação e da negação.

Duarte define esse comportamento como sendo do “homem traído” dizendo: “o ser humano tem motivações internas que justificam as suas reações diante da multifacetada realidade; o marido traído é caracterizado pela falta, pela insegurança, pelo desejo e pela necessidade do olhar do outro.” (DUARTE, 2006, p. 34). No caso de Paulo Honório, mesmo não havendo traição, ao se reportar à questão, a tensão é restabelecida de modo a poder problematizar o drama do homem tomado pelo ciúme e as consequentes atitudes violentas em busca da atenção, da cumplicidade da esposa e talvez até do amor dela.

Pode-se observar também, nessa questão, que o narrador talvez desconfiasse de sua esposa por suas próprias motivações, ou seja, como traía a esposa, achava que ela também fazia o mesmo. Veja-se um exemplo que sugere esse sentido: “O Marciano conheceria as minhas relações com a Rosa? Não conhecia. Tive sempre o cuidado de mandá-lo à cidade, a compras, oportunamente.” (RAMOS, 2004, p. 160). Depreende-se, desse trecho, a confissão

de uma traição por parte do marido, comportamento que o leva a acreditar que a esposa, assim como ele, seria capaz de trair.

O clima de representação do enunciado está contaminado pela enunciação, pois Paulo Honório é o único detentor do discurso e conduz as informações da forma como lhe convém, tentando buscar uma resposta para si mesmo. Não se pode esquecer de que a confissão é uma forma de remissão, e o narrador-personagem, mesmo se colocando como culpado, tenta apresentar comportamentos e atitudes dos outros que possam justificar os seus. Nem o filho que teve com Madalena escapou das reflexões do narrador-personagem: “[...] Afastava-me lento, ia ver o pequeno, que engatinhava pelos quartos. [...] Era magro. Tinha os cabelos louros.[...] Interrompia o exame, indeciso: não havia sinais meus; também não havia os de outro homem.” (RAMOS, 2004, p. 160). Nesse momento, Paulo Honório insinua a possibilidade de o filho não ser seu, mas sim de outra relação de Madalena. A linguagem ambígua do narrador nos coloca duas possibilidades, mas, como vimos em um determinado momento da narrativa, o narrador-personagem aponta para a confirmação de que o filho de fato é dele: “Se ao menos a criança chorasse... Nem se quer tenho amizade a meu filho. Que miséria! (RAMOS, 2004, p. 221). É possível afirmar que o narrador-personagem desfaz a armadilha que ele mesmo constrói.

Com relação ao tipo de sentimento que existia entre marido e esposa, a história contada por Paulo Honório não deixa claro o amor entre os dois protagonistas, ou seja, não dá para dizer se existiu amor entre o casal, visto que, de início, o casamento foi feito por conveniência:

[...] mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca não sinto amor. – Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas [...] Vamos marcar o dia. (RAMOS, 2004, p.106).

Outro fragmento revela esse questionamento e a descrença do protagonista com relação ao amor entre o casal:

Quanto a mim, acho que em questões de sentimento é indispensável haver reciprocidade. – Qual reciprocidade! Pieguice. Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem põe. Conheço o meu manual de zootecnia. (RAMOS, 2004, p. 100).

Como foi mencionado, o personagem enxergava nas relações sempre uma vantagem, de dinheiro ou de possibilidades de negócios futuros e, mesmo se sentindo sozinho e fracassado, não se pode dizer que a falta que ele sente de Madalena é proveniente do amor que nutria por ela. A atitude do marido é de quem procura na mulher a correspondência de um sentimento que nem ele mesmo consegue definir.

Pode-se visualizar na obra uma intertextualidade do nome da protagonista Madalena com a adúltera da Bíblia. Madalena, no aspecto religioso, é uma mulher adúltera, que suplica o perdão e é perdoada por Cristo. Na obra, as atitudes da personagem revelam o caráter idôneo da mulher e da esposa, mas Paulo Honório tenta construir o inverso dessa mulher, transmitindo para o leitor uma duplicidade no caráter dela.

Quanto a perdoar sua mulher, observa-se novamente a ironia *humoresque*, uma vez que o narrador oscila entre o sentimento de perdão e de condenação. Enquanto ainda estava do lado de Madalena, Paulo Honório faz menção à possibilidade de que tudo não passasse de um equívoco. Os fragmentos a seguir demonstram essa dúvida:

Pareceu-me que havia ali um equívoco e que, se Madalena quisesse, tudo se esclareceria. O coração dava-me coices desesperados, desejei doidamente convencer-me da inocência dela. [...] palavras de arrependimento vieram à boca. Engoli-as, forçado por um orgulho estúpido. (RAMOS, 2004, p. 189).

Percebe-se que o narrador apresenta detalhes mais sutis que poderiam inocentar a mulher, mas, mesmo assim, a imprecisão ainda permanece. Após a morte de Madalena, Paulo Honório faz um balanço dessa relação, reconhece as qualidades da esposa, mas declara que, se fosse para voltar no tempo, faria tudo do mesmo modo, como atesta o fragmento: “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível começarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível começarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige”. (RAMOS, 2004, p. 220). Subentende-se nas palavras do narrador-personagem um arrependimento? Não se sabe, pois, como argumentado anteriormente, ele disse que, se tivesse a chance de voltar atrás, agiria do mesmo modo, o que confirma o conceito de ironia *humoresque*, cuja função é demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo para o texto.

Ao final da narrativa, tem-se mais um fragmento que atesta esse sentimento confuso do narrador: “Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo” (RAMOS, 2004,

p.221). Vê-se um narrador conflituoso, que vive num dilema entre a razão e o coração, que enxergou que sua vida passou e ele envelheceu sem aproveitá-la devidamente, mas, ao mesmo tempo, é bruto e egoísta e não consegue se modificar.

Flagrante exemplo da ironia *humoresque* é que o romance permanece inacabado do ponto de vista do narrador-personagem, ou seja, é para ele que as questões não estão resolvidas, já que não consegue se livrar das lembranças que o atormentam e nem se livrar da “culpa” pela morte da esposa. Há em todas as situações reveladas pelo narrador a tentativa de se redimir frente ao leitor e para isso ele precisa mostrar os dois lados da moeda, mesmo que essas situações já tenham sido resolvidas para o leitor. Para Lélia Parreira, os textos que trabalham com essa ironia: “[...] explicita[m] a capacidade multiplamente sedutora da narrativa e enfatiza a intrincada trama, que constrói com sua plurissignificância uma verdade narrativa própria, não situada no plano do pragmatismo e da solução de problema, mas no da comunicação, da criatividade, do fingimento e da arte”. (DUARTE, 2006, p. 34). Significa dizer que o narrador explorou com criatividade a própria história, narrando fatos, divagando, explorando a linguagem irônica, comunicando-se com o leitor; enfim, fazendo da sua obra sua confissão, talvez com o intuito de redimir a si mesmo, pois, ao final, ele se humilha, justifica seus atos, colocando-se como vítima da vida: “Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.” (RAMOS, 2004, p. 117). Outro fragmento constata essa discussão:

Creio que sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. [...] A desconfiança é também consequência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. (RAMOS, 2004, p. 221).

Cada tipo de ironia revela peculiaridades interessantes, que fazem dessa obra um importante exemplar da língua brasileira. Essa ironia *humoresque* é recorrente porque, como já dito anteriormente, é mesmo um fio penelopeano, uma vez que a narrativa é tecida pelo narrador e desfeita pelo leitor, às vezes usando essa liberdade de forma bastante livre, dependendo de sua sagacidade, seu conhecimento de mundo, sua literatura, seu domínio das artes, porque, quanto mais amplo o conhecimento mais complexa se torna a interpretação do leitor, que avaliará a sintaxe, a pontuação, lerá nas entrelinhas, preenchendo lacunas deixadas intencionalmente pelo narrador, finalizando a história conforme lhe convier, avaliando os dois lados do jogo. A ironia *humoresque* torna o texto altamente ambíguo justamente porque deixa

uma margem de interpretação ao leitor, o texto não se fecha, a leitura é compartilhada e desvendada pelo intérprete.

Conforme se viu, existem três tipos de ironia: retórica, *humoresque* e romântica. Cada uma tem suas peculiaridades, mas, de maneira geral, conforme nos informa Duarte, “a ironia pode ter formas e funções extremamente diversificadas [...] a ironia é assim um fenômeno nebuloso e fluido, e por isso Muecke relaciona uma série de dificuldades para conceituá-la.” (DUARTE, 2006, p.18). Mas, em qualquer forma que se apresente, a ironia será uma estrutura comunicativa, diversificada, que depende, muitas vezes, da perspicácia do leitor, que não pode ser passivo, mas atento e participante, capaz de reconhecer que a linguagem pode ter vários significados, pois o texto pode apresentar armadilhas que precisarão ser desvendadas; um fragmento pode conter mais de um tipo de ironia, dependendo da análise do estudioso e do seu olhar de pesquisador.

Há ainda que se pensar a ironia romântica e como ela aparece no romance. Duarte diz que

a ironia romântica amplia e torna mais complexo o fingimento existente na ironia retórica.[...] a literatura não camufla mais os seus artifícios de representação; ao contrário, exhibe-os, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas, mas dizer(se), numa fala-sujeito que entretanto não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto. (DUARTE, 2006, p. 40).

Há, portanto, certa complexidade para delimitar a ironia romântica, muitas vezes camuflada pela elaboração da linguagem. Para Schlegel, e para a ironia romântica,

[...] a verdadeira arte estará desvinculada de valores morais e representa o reconhecimento do artista de que é impossível a realização de seu desejo do absoluto, dadas as suas limitações. [...] revela sua inclinação por uma ironia capaz de absorver todas as outras a partir da valorização do fragmento e da relatividade. (DUARTE, 2006, p. 43).

Na obra em estudo, percebem-se muitas passagens relativizadas pelo olhar parcial do narrador, como o caso da infidelidade ou não da esposa de Paulo Honório, dúvida que perpassa na narrativa, mas que se desfaz ao longo do relato, quando Paulo Honório reflete, no presente da enunciação, fatos passados; os meios ilícitos usados pelo protagonista para atingir seus objetivos são assumidos por ele: “[...] Como os meus planos eram volumosos e adotei procedimentos irregulares, as pessoas comodistas julgaram-me doido e deixaram-me em paz.”

(RAMOS, 2004, p. 50). Em outro trecho, o autor expõe esses jogos de enganos, suas artimanhas a fim de atingir seus objetivos:

[...] Parecia à vontade catando os defeitos dos vizinhos e esquecido do resto do mundo, mas não sei se aquilo era tapeação. Eu me insinuava, discutindo eleições. É possível, porém, que não conseguisse enganá-lo convenientemente e que ele fizesse comigo o jogo que eu fazia com ele. Sendo assim, acho que representei bem, pois cheguei a capacitar-me de que ele não desconfiava de mim. Ou então quem representou bem fui eu, se o convenci de que tinha ido ali politicar. (RAMOS, 2004, p. 36-37).

Esse fragmento da obra corrobora a citação de Duarte, quando diz que a arte está desvinculada dos valores morais, pois o autor pode usar de personagens que possuem um caráter duvidoso, que fazem de tudo para alcançar o que pretendem. Mas, apesar de, em alguns trechos, o narrador assumir que usa subterfúgios para alcançar seus intentos, em outros trechos ele age ao contrário, defendendo os interesses dos mais fracos. O fragmento a seguir realça essa afirmação:

Senti pena das Mendonça. Mandaria no dia seguinte dar uma limpa no algodão de Bom-Sucesso, enfezado, coberto de mato. [...] Resolvi abrir o olho para que vizinhos sem escrúpulos não se apoderassem do que era delas. Mulheres quase nunca se defendem. Pois se qualquer daqueles patifes tentasse prejudicá-las, estava embrulhado comigo. (RAMOS, 2004, p. 52).

Aqui, vê-se a duplicidade do ser, a ambiguidade de suas intenções e do seu caráter. O narrador não se conhece verdadeiramente; é a eterna busca do ser para conhecer a si próprio, como se percebe no excerto a seguir:

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-la. (RAMOS, 2004, p. 48).

Essa citação confirma o famoso adágio de Maquiavel: “os fins justificam os meios”. O narrador considera suas ações legítimas, porque precisava delas e não havia outra maneira de realizá-las; parecia não ter senso ético ou moral para questionar suas ações; agia simplesmente por agir, de maneira natural; fez o que precisava fazer.

Em outra passagem, o narrador menciona a justiça no Brasil: “Como a justiça era cara, não foram à justiça. E eu, o caminho aplainado, invadi a terra do Fidélis, parálitico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do dr. Magalhães, juiz.” (RAMOS, 2004, p. 49). Aqui o narrador mistura objetividade e subjetividade, justificando novamente seus atos ilícitos, no caso, o de adentrar a terra alheia, alegando que a justiça era cara. É a sua versão de justiça, ou melhor, de “fazer justiça com as próprias mãos”. Nas palavras de Duarte, um autor, quando faz uso da ironia, tem a função de

[...] mergulhar o leitor num equívoco benfeitor que o faz perceber a diferença entre o eu que vê, o eu que atua e a transparente opacidade da máscara que, se for perfeita demais, não se distinguirá de falsidade (é preciso ter consciência da máscara). (DUARTE, 2006, p. 45).

Nesse caso, o protagonista tem consciência de sua máscara, pois é ele mesmo quem observa que tem noção do certo e do errado, uma vez que as terras do juiz ele não invade. O leitor também percebe esse flagrante procedimento irregular do narrador, entre o que deveria ser e o que efetivamente é, ao constatar que ele furta parte da terra de um deficiente e de quem está fora e não pode se defender. É a obra irônica, recheada de antíteses, duplicidades, contradições de ideias, atos, fatos e parábases¹⁰, clara nesse trecho em que o autor deixa nítida sua intenção; ele não a camufla, e confessa ao leitor que realmente invadiu a terra dos vizinhos para aumentar sua propriedade. Em outras passagens, o narrador-protagonista continua demonstrando ao leitor suas reais intenções, sem fingimentos, como se lê a seguir:

Não recebi o cimento, mas construí os mata-burros. Como os meus planos eram volumosos e adotei procedimentos irregulares, as pessoas comodistas julgaram-me doido e deixaram-me em paz. [...] Escola! Que importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos? Esses homens de governo têm um parafuso frouxo. Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver a colheita. (RAMOS, 2004, p. 50).

¹⁰ Parábases: na comédia grega, ocasião em o coro se afastava da ação teatral e trazia o público de volta à realidade, abordando temas políticos e sociais. Na etimologia, parábases significa ação de transpor, transgressão, violação. (HOUAISS, 2009, p. 1429).

Paulo Honório continua expondo suas manobras para conseguir seus objetivos; quer levar vantagem em tudo. Ele assume novamente que adotou procedimentos irregulares e deixa visível sua máscara, apresentando os benefícios conquistados através de seus feitos.

Outra forma de ironia recorrente no romance de Graciliano Ramos é a romântica. Na ironia romântica, a arte é essência fictícia; quanto mais profunda, mais lúdica. O narrador trabalha com temas sérios, como os procedimentos irregulares para a construção de obras e desqualifica a importância da escola, alertando para o perigo de instruir as pessoas que poderão, futuramente, reivindicar seus direitos, uma vez que estariam “letradas”. Trata-se, assim, de uma arte “que não se satisfaz com o sério absoluto, pois não quer ser igual à realidade, por isso toma o dito e o decompõe, fragmenta, desestrutura e discute, consciente da necessidade de distanciamento do real.” (DUARTE, 2004, p. 44). É como se o narrador se distanciasse do real, narrando os fatos à sua maneira, sem julgar suas ações: ele é bruto, grosseiro, direto. É a valorização da relatividade, tudo para o narrador é relativo, depende do ângulo em que se observa e da sua conveniência.

Perpassando toda a narrativa, detectamos referências às mulheres. O narrador não se importa com amores; para ele mulher era um bicho esquisito, difícil de governar: “A que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas.” (RAMOS, 2004, p. 67). Em outro trecho: “Ora essa! Não lhe tenho contado pedaços da minha vida? O que não contei vale pouco. A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família.” (RAMOS, 2004, p.101-102). Aqui se observa, novamente, o narrador manifestando de forma direta sua opinião sobre o sexo feminino. Nas palavras de Duarte, nessas condições, o texto literário “[...] terá assim uma realidade própria e não um fim em si; será fenômeno autônomo – simulacro – ao mesmo tempo valor supremo e não-valor absoluto”. (DUARTE, 2006, p. 43).

O ponto de vista do narrador parece singular e autônomo, visto que julgava as mulheres tomando por base as poucas que ele conhecia, ou seja, sua verdade é relativa, é grosseira, uma representação imperfeita do que poderia ser. Corroborando ainda essa ideia, Duarte acrescenta: “O narrador-personagem pode contar uma história, a história que quiser, conduzindo-a como lhe aprouver, porque só ele a conhece (ou só ele pode inventá-la)” (DUARTE, 2006, p. 43). Assim, o narrador conta suas memórias, de como ele se lembra, ou de como quer se lembrar e transfere-a, pela via da escrita, ao leitor, cabendo a esse, com sua sagacidade, acreditar ou duvidar do narrador.

Graciliano Ramos usa dessa narrativa para discussões em torno do papel da mulher na sociedade. Ao criar a personagem Madalena, questiona a situação que a mulher ocupa na família, no trabalho, na vida, enfim. Graciliano faz uma crítica à sociedade, em que a mulher era inferiorizada em praticamente todos os aspectos: sociais, econômicos e políticos. O escritor, por meio do seu personagem-narrador questiona o fato de homens e mulheres se aproximarem somente sexualmente. A reflexão de Paulo Honório descortina essa intenção: “necessitando pensar, pensei que é esquisito este costume de viverem os machos apartados das fêmeas. Quando se entendem, quase sempre são levados por motivos que se referem ao sexo.” (RAMOS, 2004, p. 74). O autor chama a atenção para o fato de as mulheres serem excluídas da maioria das relações sociais, sendo vistas somente como objeto sexual.

O autor elucida também a representação da mulher no meio intelectual. Na obra, ele apresenta situações em que a mulher letrada é desvalorizada e perseguida, mas coloca em discussão o direito de acesso ao saber e a divulgação do conhecimento, que começava a despontar para as mulheres. A luta pelos mesmos direitos, a liberdade de pensamento e propagação da atuação da mulher no mercado de trabalho avançavam. O fragmento a seguir exemplifica essa questão: “Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem o marido ou coisa que o valha.” (RAMOS, 2004, p. 158).

Paulo Honório expõe sua visão negativa quanto à profissão de normalista; trata-a com desdém, inferioriza essa classe, colocando-a abaixo das atividades desempenhadas pelo homem do campo quando diz:

[...] perdoe a indiscrição, quanto ganha a sua sobrinha ensinando bê-a-bá? [...] cento e oitenta mil-réis? Está aí! É uma desgraça, minha senhora. [...] faz até raiva ver uma pessoa de certa ordem sujeitar-se a semelhante miséria. Tenho empregados que nunca estudaram e são mais bem pagos. Por que não aconselha sua sobrinha a deixar essa profissão, D. Glória? (RAMOS, 2004, p. 86).

[...] Vaidade. Professorinhas de primeiras letras a escola normal fabricava às dúzias. (RAMOS, 2004, p. 136).

Há, aqui, a presença clara do autor do romance, que dá voz ao narrador para expor uma crítica social, qual seja, a da desvalorização da profissão de docente. É nítido o tom pejorativo ao usar o diminutivo “professorinhas”, classe inferiorizada e mal-remunerada. Continua o narrador expondo sua opinião sobre as mulheres, em especial sobre sua esposa: “E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever.” (RAMOS,

2004, p. 117). Vê-se que Paulo Honório passou a vida duvidando do caráter moral de sua mulher. A dúvida o perseguiu durante toda a exposição de suas memórias.

Assim, o livro chama a atenção pela construção ao avesso. Madalena, mulher letrada, professora, casa-se com um homem grosseiro, insipiente, incapaz de valorizar sua profissão; pelo contrário, desdenha-a o tempo todo. Questiona-se, talvez, como uma mulher capaz de dominar a escrita, de apreciar um livro, respeitar os outros, condoer-se com a miséria alheia, casa-se com um inculto, matuto. Além do mais é incompreendida por um marido cego, incapaz de vislumbrar ternuras, um bruto, cuja linguagem é seca e cortante, que a trata mal, sem demonstrar carinho. A narrativa apresenta um ser consumido pela ideologia capitalista, pelo interesse em acumular riquezas, pela ganância que o leva a cometer atos ilegais e a passar por cima dos mais fracos, valorizando sempre “o ter”, acabando por desumanizar-se para viver. O autor exhibe as falsas relações, às quais o ser humano se sujeita para alcançar seus objetivos.

As discussões que versam sobre religião são marcas de fragmentação do ser, da dualidade, da ambiguidade. É o ser conflituoso que, na busca de si mesmo, tende a acreditar numa força superior. O autor demonstra nas falas e nas atitudes de seus personagens a dificuldade do homem de lidar com esse aspecto da vida:

[...] O povo tem religião, o povo é católico. João Nogueira discordou: – É o que ele não é. Ninguém conhece doutrina. Se um protestante canta hinos e prega evangelho, os devotos das procissões vão escutá-lo; outros pendem para o espiritismo; e a canalha acredita em feitiçaria e até adora árvores. Muitos entram no catolicismo como um hotel, escolhem um prato, com fastio e cruzam o talher. Os mais avançados são dispépticos. O senhor se engana, padre Silvestre; essa gente ouve missa, mas não é católica e tanto se deixa levar um lado como para o outro. (RAMOS, 2004, p. 153).

Há aqui um descrédito do narrador em relação às religiões, de maneira geral. Ele acredita que as pessoas usam a religião como acessório, optando por uma ou por outra por conveniência; vão às procissões ou às missas de forma mecânica, sem conhecer a doutrina. Vejamos outro trecho: “– Aí padre Silvestre tem razão, concordou Gondim. A religião é um freio.” (RAMOS, 2004, p. 154).

A crítica aqui já abarca o lado racional do homem, que às vezes pode até duvidar da religião ou de seus pregadores, mas a tem como um “freio”, um entrave ou empecilho que precisa ser respeitado, talvez com receio ou medo do que poderia acontecer sem uma religião. O autor passa novo posicionamento sobre a religião, na voz do narrador:

Comecei a friccionar as mãos de Madalena, tentando reanimá-la. E balbuciava: – A Deus nada é impossível. Era uma frase ouvida no campo, dias antes, e que me voltava, oferecendo-me esperança absurda. [...] E repetia maquinalmente: – A Deus nada é impossível. [...] A Deus nada é impossível. (RAMOS, 2004, p. 194).

Aqui, apesar da fé tibia do narrador, ele demonstra, como muitos, que, na hora do aperto, geralmente se recorre a uma força superior, presente nesta reduplicação da frase: “A Deus nada é impossível”; ou seja, se aos homens seria impossível uma tarefa, a Deus é viável. Sabe-se que a maioria acredita num ser supremo que comanda a vida.

Já no trecho seguinte, Paulo Honório admite ter um “pouco” de religião, como se a religião pudesse ser medida: “[...] Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem. Mas mulher sem religião é horrível.” (RAMOS, 2004, p. 155). Nesse trecho, além da crítica à religião, ou ao fato de ela ser dispensável, há crítica novamente à mulher. Esta, como ser que se ocupa das coisas menores, ou “inferiores”, como a religião, precisa de uma doutrina, talvez para expiar seus pecados ou para “ter o que fazer”, com que se ocupar, enfim, precisa desse aspecto da vida social.

O texto é recheado de provérbios e expressões populares que auxiliam o autor a manter-se mais próximo do personagem ficcional: o sertanejo. O estilo conciso e direto de Graciliano dialoga com seus personagens para construir uma narrativa na qual tudo se ajusta; não sobra nem falta nada. Veja-se alguns exemplos desse aspecto estilístico do romance: “passou-me *um esbregue*.” (p. 18)¹¹; “o rapaz *era pexote*.” (p. 21); “Quantas *braças de terras*.” (p. 39); “Quem dá o que tem a pedir vem.” (p. 65); “Das cancelas para dentro ninguém mija fora do caco.” (p. 68); “Peguem *as suas barundangas*.” (p. 68); “Quem pariu mateu que o balance.” (p. 71); “Cada macaco no seu galho.” (p. 115); “Cara feia não bota ninguém para diante.” (p. 122); “[...] sujeito meio *azuretado*.” (p. 123); “Cada qual tem lá o seu modo de matar pulgas.” (p. 138); “[...] deixe de *chove-não-molha*, repliquei *troçando* com ele.” (p. 172); “Papagaio come milho, periquito leva a fama.” (p. 172); “Cavalo amarrado também come.” (p. 178); “Mulher não vai com carrapato porque não sabe qual é o macho.” (p. 178). “Muitas vezes por falta de um grito se perde uma boiada.” (p. 189). Essa linguagem aforismática, fruto da observação da realidade e da criatividade do autor, garante à narrativa a eficácia do manuseio da ironia para composição do romance; isso faz com que Graciliano Ramos se afaste da tradição do Realismo e se aproxime da tradição do Modernismo.

¹¹ Como foram citados vários trechos do romance, mencionamos apenas a numeração das páginas.

Outro aspecto da ironia, relacionado à linguagem, é o uso da metalinguagem, quando o narrador se comunica com o leitor, expondo-lhe suas dificuldades com as letras. Nesse caso, ele assume que não tem habilidade para escrever e queria, inclusive, construir sua narrativa através da divisão das tarefas, que seriam distribuídas entre os amigos. O narrador tem total consciência de sua não familiaridade com as letras, ele assume isso e conta ao leitor sobre sua falta de estudos nessa área, como se observa em alguns trechos:

O certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade. Não obtive, porque elas não me tentaram [...] tudo isso é fácil quando está terminado e embirase em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são terríveis; [...] o pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei (RAMOS, 2004, p. 12-13).

Em outro trecho, ele reforça sua pouca sabedoria: “Às vezes as idéias 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”. (RAMOS, 2004, p. 117). Assim, o narrador revela ao leitor seus problemas de escrita, sendo que muitas linhas não compensam serem repensadas ou corrigidas, dada sua dificuldade.

Conforme nos diz Duarte, textos como esses

[...] levam em consideração o estabelecimento da comunicação, deixando que o leitor entreveja, em alguns momentos, os bastidores da criação. [...] todas essas formas revelam-se afinal metáforas irônicas da criação literária, pois através delas pode-se vislumbrar um autor que explicita o estatuto de produção de seus textos e alerta o leitor para manobras de personagens e narradores não confiáveis, bem como para o caráter instável da própria linguagem. (DUARTE, 2006, p. 48).

É uma ironia dividir com o leitor seus problemas de escrita (o narrador exhibe ao leitor os artifícios com que elabora a tessitura textual), uma vez que a escrita é o próprio objeto de estudo. É mais um jogo experiente que o autor usa, na voz do narrador, para atrair a simpatia do receptor, para entender a linguagem matuta e rústica com a qual a narrativa é escrita.

Outro aspecto da ironia demonstrada na narrativa é a crítica à política da época. Godofredo de Oliveira Neto, no posfácio a *São Bernardo*, diz:

São Bernardo, para muitos críticos, se aproxima das obras explicitamente ideológicas. Um conteúdo político estaria sempre acompanhando o autor. Tais exegetas vêem, assim, no romance uma obra principalmente ideológica, cuja função precípua seria a de colaborar para a concretização dos ideais políticos que se manifestavam com exuberância na década de trinta. Graciliano tinha mesmo em vista contribuir, com a arte, para transformar a estrutura social. [...] A busca desse real é a expressão estética de *S. Bernardo*. Através da arte, aproximar-se do real, com a certeza de que tal verdade jamais será atingida na sua essência. O grito social de que *S. Bernardo* é portador se faz dentro dessa limitação. (OLIVEIRA NETO, 2004, p. 232).

Depreende-se das palavras de Oliveira Neto que Graciliano Ramos usou da arte da escrita em defesa das questões sociais, evidenciando as mazelas políticas e defendendo sua ideologia em favor dos mais fracos. Como sectário do idealismo, defendia seus ideais, dando voz a seus narradores para externar suas opiniões e seus interesses.

Os trechos a seguir demonstram essa crítica política: “[...] mas é bom um cidadão pensar que tem influência no governo, embora não tenha nenhuma. [...] o que eu acho é que os deputados e os senadores são inúteis e comem demais.” (RAMOS, 2004, p. 77).

A ironia romântica nesses fragmentos é uma noção antitética entre representantes e representados. O cidadão, que vota esperando ter suas expectativas de melhorias atendidas, e os políticos que, em geral, frustram as expectativas populares, pois raramente correspondem aos anseios populares, uma vez que a maioria só pensa nos interesses próprios. O narrador também faz parte desses representados que não acreditam nas promessas dos representantes.

Graciliano Ramos, conhecendo as manobras políticas de sua época, critica-as usando a voz do narrador para expor sua indignação com essa classe. Paulo Honório desabafa diretamente dizendo:

– a oposição não sabe o que diz. Nós temos lá oligarquia? Temos uma quantidade enorme de cavadores no poder. Só os congressistas! E os ministros, os presidentes, os governadores, os secretários, os políticos do sul, muito dente roendo o tesouro. E que súcia! Veja os nossos representantes no congresso federal. Que diz seu Magalhães? (RAMOS, 2004, p. 78-79).

Nesse fragmento, Graciliano Ramos denuncia a classe política e diz que, individualmente, cada político é como as outras criaturas, mas coletivamente são uns malfeitores. Como o que interessa é a coletividade, a população fica à mercê dessa classe corrupta. A obra irônica, para Duarte, será então síntese de noções antitéticas e, portanto [...]

afirmação da ilusão das coisas e, antes de tudo, da ilusão da própria arte [...]. Continua a autora:

[...] a ironia romântica busca a reprodução infinita de imagens a se refletirem de espelho em espelho. Por isso seus motivos recorrentes são os da mascarada, do especular e do duplo. Sua função é mergulhar o leitor num equívoco benfeitor que o faz perceber a diferença entre o eu que vê, o eu que atua e a transparente opacidade da máscara que, se for perfeita demais, não se distinguirá de falsidade. (DUARTE, 2006, p. 4).

No plano do romance, é como se as imagens de cada um fossem refletidas no espelho: a do narrador, a do autor, a do leitor, ou seja, é como se cada um se olhasse no espelho e visse aquilo que efetivamente reflete, não o que gostaria de ver refletido; ou seja, o ser que vê e o que atua seriam criaturas distintas, o que fizeram da vida e o que gostariam de ter feito. É assim que Paulo Honório se vê ao final da narrativa, a vida que ele gostaria de ter tido e a que teve, mas se fosse possível voltar faria tudo da mesma maneira. Afinal, como não se tem a oportunidade de retornar no tempo, a vida é mesmo a que se vive. Esse reflexo do espelho, da duplicidade, serve para todos os Paulos Honórios e Madalenas espalhados pelo mundo, que vivem pensando em suas vidas, nas agruras, nas decepções, nas ilusões, nas conquistas, na profissão.

Nas palavras de Lukács,

o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar o máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Lukács e Duarte afirmam a dificuldade do ser humano de se encontrar, que passa a vida tentando se descobrir, peregrinando rumo a si mesmo, para descortinar sua máscara, ao mesmo tempo transparente e opaca, em busca do sentido de sua existência. Em *São Bernardo*, a figura do indivíduo problemático é representada pelos personagens Paulo Honório e Madalena, que buscam o autoconhecimento e percebem também a impossibilidade de

realização completa de seus desejos, pois se reconhecem como seres fracos e dependentes dos outros.

Graciliano Ramos, de forma brilhante, apresenta nessa narrativa os dois lados do ser humano: o opressor (Paulo Honório) e o oprimido (Madalena). Ambos simbolizam a essência da ironia romântica, representam a dualidade capitalismo *versus* humanismo: são dois lados opostos se digladiando durante a narrativa, num embate acirrado de ideias e ideais. O autor uniu os dois protagonistas pelo casamento para representar a dualidade, o jogo de opostos, a contradição presente nesse tipo de ironia. A relação de disputa que há entre eles já é a própria representação da ironia. Não se pode esquecer de que, como acontece nos dias atuais, infelizmente, “o lado do humanismo”, ou do idealismo normalmente perde. Ao suicidar-se, o símbolo “Madalena” deixa o capitalismo vencer, os ideais dos mais fracos e oprimidos sucumbem frente aos dos poderosos, aos que detêm o poder. É o que afirma o narrador, ao final, representando nitidamente esse capitalismo quando informa que mesmo que pudesse voltar no tempo faria tudo da mesma maneira, mesmo sendo infeliz, ou seja, prefere a riqueza, sua vida abastada, ao companheirismo de Madalena. É o jogo de poder das classes superiores.

De qualquer forma, apesar de toda a dualidade, do jogo de poder, o ser humano é único: rico ou pobre, homem ou mulher, branco ou negro, busca as mesmas coisas, busca sua felicidade, o sentido da vida, busca encontrar-se. Como afirma Lukács, “o romance é a forma de virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação”. (LUKÁCS, 2000, p. 71). O ser humano é, portanto, um ser incompleto e resignado, uma vez que não se descobre ao longo da vida. Os questionamentos do ser são infundáveis: o mundo interior parece ser à parte, tão desconexo e complexo se apresenta, às vezes. *São Bernardo* é um romance, uma narrativa explorando dois lados incompletos, por motivos vários, que buscam se encontrar para se completar, mas cujo objetivo não se concretiza por serem muito discordantes. São, entretanto, os dois lados de um mesmo problema. Pode-se pensar que a tensão dialética entre eles não produz a síntese, já que não há concessões por parte de nenhum dos personagens.

Completando esta análise, as palavras de Duarte contribuem para melhor esclarecimento:

A literatura evidencia a ambiguidade com que ilumina o “teatro” do texto, exibindo a máscara original da linguagem que, em princípio, não tem significados fixos, admitindo as mais paradoxais incongruências. A arte resultante faz denúncias e demonstra a necessidade de mudanças. Além disso, entretanto, exhibe os artifícios

de sua criação e valoriza o seu receptor, alteridade com quem deseja estabelecer comunicação. (DUARTE, 2006, p. 49).

Os três tipos de ironia apresentados neste capítulo são detectáveis ao longo de toda a narrativa: a ironia retórica “dos jogos” de poder no plano diegético; a ironia *humoresque*, que desvenda o jogo de significações e ideologias e a ironia romântica, que apresenta a desvinculação entre significante e significado, ao expor para o leitor as manobras com que o texto é elaborado.

Importa realçar, ainda, o caráter atemporal de *São Bernardo*, pois trata de assuntos contemporâneos, cujas críticas perseveram até os dias atuais: mulheres são assassinadas por crimes passionais ou se suicidam devido à pressão psicológica dos companheiros; a corrupção prevalece no meio político; existe uma escravidão camuflada, tendo em vista que muitas pessoas são obrigadas a trabalhar sem salário ou são até mesmo encarceradas; existe ainda o preconceito racial, que ainda divide a humanidade e as desigualdades sociais entre homens e mulheres.

3.3 Entrelaçamento de *Dom Casmurro* e *São Bernardo* pelo viés da ironia

Do ponto de vista da ironia, o palimpsesto, em si, já se configura como um diálogo irônico, pois busca no passado uma escrita que sirva de modelo para criticar os valores contemporâneos ao do sujeito que escreve, permitindo negar, mas, ao mesmo tempo, perpetuar a tradição. Essa concepção pode ser observada na análise de Abdala Júnior, quando diz que Graciliano Ramos se apropriou dos “debuxos”, ou seja, do esboço de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, “autor cuja presença é relevante na obra do escritor alagoano”. (ABDALA JUNIOR, 2008, p. 233).

Na leitura e análise de *São Bernardo* e de *Dom Casmurro*, o adultério e o ciúme, apesar do enfoque diferente, são o fio condutor do diálogo estabelecido por Graciliano Ramos com Machado de Assis. Os personagens protagonistas contam as histórias de suas relações amorosas a partir do ponto de vista de cada um; confissões que se desenrolam de acordo com o propósito e personalidade desses protagonistas, como destaca Abdala Júnior: “Uma primeira questão que se coloca é da identidade de Bentinho e Paulo Honório. O rosto que se desenha dessas personagens narradoras não é unívoco. São identidades complexas, mutáveis e com atributos em constante interação”. (ABDALA JÚNIOR, 2008, p. 233-234).

A citação permite constatar que os personagens são opostos: Bento Santiago, um autêntico burguês, de família tradicional e perpetuador dos preceitos patriarcais. Figura representativa da sociedade burguesa para a qual e sobre a qual Machado escrevia. Este tinha o cuidado de não revelar, pelo menos de maneira explícita, suas verdades. Ao permanecer na linha da tradição, escrevendo sobre indivíduos que não destoassem da burguesia, Machado conseguiu manter seu ofício de escritor, usando a arte da escrita para camuflar assuntos até então considerados tabus pela sociedade burguesa. Seus escritos possuíam arestas que passavam despercebidas aos olhos dos leitores desavisados, acostumados à linearidade com a qual eram conduzidos os temas e os personagens do século XIX; se as percebiam, eram suposições que jamais poderiam ser confirmadas.

Bentinho, um dos personagens mais conhecidos da literatura brasileira, é um tipo comum na sociedade do século XIX: o varão da família, destinado aos preceitos patriarcais; forma-se em direito, profissão almejada pelas famílias burguesas para os filhos que não se dispunham a dar sequência à carreira política herdada dos pais. Bento Santiago segue a lógica da tradição burguesa, portanto um personagem sem qualquer suspeita, ajustado ao estilo irônico do autor, de forma a manter uma relação “deleitosa” com seus leitores. Antonio Candido discute esse procedimento de Machado de Assis expondo que,

logo que ele [Machado de Assis] chegou à maturidade, pela altura dos quarenta anos, talvez o que primeiro tenha chamado a atenção fora a sua ironia e o seu estilo, concebido como “boa linguagem”. Um dependia do outro, está claro, e a palavra que melhor os reúne para a crítica do tempo talvez seja *finura*. Ironia fina, estilo refinado, evocando as noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente. A isto se associava uma idéia geral de urbanidade amena, de discrição e reserva. Num momento em que os naturalistas atiravam ao público assustado a descrição minuciosa da vida fisiológica, ele timbrava nos subentendidos, nas alusões, nos eufemismos, escrevendo contos e romances que não chocavam as exigências da moral familiar. (CANDIDO, 1995, p. 21-22).

Assim, Machado de Assis se manteve como escritor de seu tempo; sua fina ironia, a despeito de se valer da palavra para expressá-la, não se deixava facilmente revelar por elas. Embora Graciliano Ramos não faça questão de se esconder por meio das palavras, “a preocupação estilística e a sondagem psicológica” aproximam dois autores. (ABDALA JÚNIOR, 1969, p. 75).

Paulo Honório, homem do campo, grosseiro e com pouca habilidade para leitura e escrita, conseguiu, por meios desonestos, tornar-se um capitalista burguês. Ao criar esse tipo, Graciliano dialoga ironicamente com Machado de Assis, pois são dois heróis problemáticos,

mas, de Machado de Assis para Graciliano Ramos, vemos o “herói burguês” dar lugar a um “herói às avessas”, contraditório do ponto de vista da classe a que pertencia antes de sua ascensão. Graciliano Ramos traz para o centro das discussões aquele tipo que, até então, estava à margem, cuja existência parecia ser ignorada na literatura.

O autor alagoano realça esse ser, colocando-o diretamente ligado às relações de luta pelo poder, do capitalismo desenfreado no qual, geralmente quem venciam eram os coronéis, os políticos de direita criavam as leis, de modo a atender a seus interesses pessoais ou de classe. Introduzir um “João Ninguém”, sem pais, criado por uma negra que sobreviveu vendendo doces, empregado do campo e ex-presidiário, no processo capitalista e, sobretudo, como pertencente à classe burguesa, foi a forma de o autor se posicionar criticamente ao modelo ficcionalizado por Machado de Assis no século XIX.

A percepção de *São Bernardo* é a de que Ramos criou um personagem para se ajustar ao Brasil do século XX, à paisagem nordestina, ao cenário político de diluição de um feudalismo anacrônico e ascensão do capitalismo, juntamente com o desenvolvimento industrial que tomou conta do mundo.

Machado de Assis, por não querer entrar em desacordo com seus leitores, preferiu manter-se “enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias ‘que todos podiam ler’.” (CANDIDO, 1995, p. 20). Ainda segundo Candido, esse foi o jeito que Machado encontrou para respeitar e ser respeitado, porém, por traz de sua finura e de seus bons modos,

funcionava um escritor poderoso e atormentado, que recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade. (CANDIDO, 1995, p. 20-21).

Era uma literatura vista como inocente pela sociedade de sua época, mas já ocultava nas entrelinhas as máscaras nas quais a sociedade burguesa se escondia para manter o jogo das relações de poder. Por isso a criação de um personagem que, aparentemente, não levantasse suspeitas, ponte para sutilmente discutir as questões do homem e sobre o homem daquele momento.

Graciliano Ramos toma um caminho inverso, pois no século XX, especificamente em 1930, já não havia razões para o escritor se manter escondido por trás de uma linguagem que não revelasse com clareza o homem, o ambiente brasileiro no qual estava inserido esse

sujeito. Ramos cria, assim, um personagem típico da terra, do sertão nordestino, contraditório em relação ao papel que ocupava e que se fez ocupar na sociedade moderna, revelando, sem subterfúgios, os acontecimentos envolvendo a vida de um sujeito ainda marginal na literatura dos anos de 1930.

Com relação à origem dos personagens centrais, Bento Santiago é um autêntico burguês, de família conservadora, que lhe deu condição de permanecer nessa classe. O outro é Paulo Honório, empregado e trabalhador do campo, que se torna burguês usando de muita artimanha para ocupar o posto de proprietário. Vidas que dialogam entre si nas narrativas pelo enfoque psicológico utilizado por cada narrador. Paulo Honório, diferentemente de Dom Casmurro, confessa seus “erros”, revela o monstro que tem dentro de si e tenta se redimir por meio da escrita. O que não acontece em *Dom Casmurro*, pois em momento algum sente compaixão pelo outro e por si mesmo, apenas apresenta fatos que condenam a outra parte. Depreende-se nessa comparação que Graciliano, ironicamente, cria um personagem que se contrapõe ao personagem machadiano; Paulo Honório, apesar de se mostrar forte, dono de si e mandão, acaba por revelar suas fraquezas diante do outro [Madalena], mostrando-se arrependido pelas atitudes que teve com a mulher e com os que o serviam.

Em *Dom Casmurro*, Machado de Assis descreve um ambiente harmônico entre os membros da família. Mãe, filho, tio, tia e agregado conviviam, sem maiores dissabores, na mesma casa e mantinham uma posição bem definida quanto ao grau de parentesco. Tudo muito linear e de acordo com os interesses da sociedade burguesa. Graciliano Ramos faz vir à tona os conflitos e os jogos de interesse que sustentam as relações familiares, explicitando o papel e o lugar de cada um no ambiente familiar. Na casa grande, Paulo Honório é o chefe de família; é aquele que dá ordens; esposa, tia, agregados e empregados se colocavam cada um em seu lugar, obedecendo às exigências do patrão. Em sua propriedade, Paulo Honório alojava por gratidão a mãe Margarida e a tia de Madalena. Apesar da pretensa aparência de normalidade e harmonia que existe no cenário da família descrita por Machado, Graciliano Ramos projeta sobre este um modelo hierárquico e de mando, em que o mais fraco deve obediência e respeito ao mais forte, numa relação de humilhação e violência. Graciliano, diferentemente de Machado, revela na superfície do texto as relações de poder entre os cônjuges, empregados, parentes e agregados num momento em que os ideais socialistas ainda eram tabus.

O papel da mulher nas sociedades dos séculos XIX e XX é outro aspecto que se pode perceber em *São Bernardo* como uma ironia a Machado de Assis. Capitu e Madalena, apesar de serem peças de um mesmo drama – o ciúme do marido –, ocupam posições diferentes

quanto às discussões dos autores. Machado constrói o retrato de uma figura feminina transgressora e emblemática que, aparentemente, se mostrava comum e não representa perigo às moças da sociedade burguesa, enquanto Graciliano incrementa essa figura com a roupagem do modernismo, deslocando os anseios e necessidades dessa classe para o centro das discussões. Por mais que apresentem semelhanças pela posição de esposa e mãe nas narrativas, a Capitu da rua de Matacavalos foi moldada para não ser censurada e, conseqüentemente, conquistar os leitores pelo modo “inocente” e, portanto, aceitável que usou para conquistar e casar-se com Bentinho. Nesse caso, é possível perceber que Machado de Assis criou uma personagem à frente do seu tempo, mas somente a crítica posterior vai compreender que a personagem Capitu é símbolo de uma sociedade machista e preconceituosa. Isso se confirma no trato de outros personagens para com Capitu. A desconfiança emerge, inclusive, do próprio leitor, que pode deixar-se levar pela condenação feita por Dom Casmurro. É válido destacar que *Dom Casmurro* coincide com as primeiras manifestações em torno do papel da mulher, já propagadas na Europa a partir da Revolução Francesa, no século XVIII. Em Machado de Assis é possível perceber as primeiras discussões em torno da condição da mulher no Brasil. E Graciliano Ramos a retoma apresentando uma narrativa social e politicamente engajada com seu tempo, com o Regionalismo que marca a segunda fase modernista da literatura brasileira. Seus personagens e cenários mimetizam o Brasil do século XX. Todas essas reflexões permitem enxergar em Capitu vertentes para um aparato crítico que transcendeu o tempo machadiano. Portanto, Graciliano Ramos reverencia a iniciativa de Machado em disfarçadamente dar entrada nessa discussão na literatura brasileira.

Em *São Bernardo*, essas discussões adquirem relevo e são mais aparentes. Madalena, por exemplo, ao contrário de Capitu, não enxergava o casamento como um caminho de ascensão social, muito menos de felicidade. Representada dentro dos ideais da luta feminina, a personagem vai de encontro aos valores patriarcais, pré-estabelecidos pela sociedade burguesa, de que a mulher não poderia ir além do casamento e da procriação, sendo submissa ao marido e se atendo apenas aos serviços domésticos. A figura feminina de Graciliano transgride esses valores; Madalena era estudada, trabalhava como professora e possuía conhecimento e valores que a distanciavam de Capitu. Madalena é a porta de entrada que Graciliano utiliza para colocar em discussão a luta das mulheres pela conquista de um espaço que lhes fora negado durante séculos, haja vista que no século XX essa discussão já estava mais avançada. Levando em consideração o contexto histórico de cada obra, é possível inferir que Machado de Assis ousou na criação da personagem Capitu, mas Graciliano Ramos avançou nessa questão, tendo em vista que seu tempo histórico favorecia esse avanço.

Madalena é firme em seus propósitos, não se deixa vencer pelas imposições do marido; é questionadora, assumindo na narrativa um comportamento humanista e solidário para com o próximo. Diferente de Capitu, Madalena exibe um ideário de libertação das amarras do discurso machista de que a mulher deveria servir aos desígnios do marido e ser dona do lar, mantendo-se afastada das discussões políticas, do acesso aos estudos e do trabalho fora de casa.

De qualquer forma, as mulheres das duas narrativas se destacam pela altivez, pela determinação como conduzem seus propósitos. E mesmo que em *Dom Casmurro* a presença feminina seja conduzida e construída apenas pelo narrador, já se vê, nas entrelinhas, a discussão sobre o posicionamento da mulher na sociedade. Machado de Assis também estava rompendo com o realismo, momento no qual estava inserido, porém seu processo de ruptura foi de olhar para frente, escrevendo de maneira a não revelar suas verdadeiras intenções, mas já projetando para um momento vindouro: o Modernismo.

Graciliano Ramos também é jocoso quanto ao discurso religioso de *Dom Casmurro*. Entretanto, prefere atingir explicitamente a sociedade a camuflar suas verdadeiras intenções. Assim, usa de discurso zombeteiro para falar do comportamento falso e dissimulado da maioria dos que se diziam cristãos e usavam do texto bíblico para se defender.

Machado de Assis, com a elegância e finura da sua linguagem, e conhecedor que se mostrou dos textos bíblicos, usou, na medida certa, o toque felino e ardil de forma a não revelar suas verdadeiras intenções, se é que se pode encontrar uma intenção num texto aparentemente “simples” e que foi, aos poucos, revelando sua complexidade.

O estilo com o qual trabalham os dois autores é, sem dúvida, o que se pode considerar a linha que os separa, mas tamanha obviedade sugere no hipertexto um arremate para fechar as fendas do hipotexto. O estilo conciso e direto de Paulo Honório em reunir muita informação em um pequeno espaço, de forma a ajustar, sem rodeios, o que se pretende dizer, propõe o preenchimento das lacunas deixadas por Bento Santiago como, por exemplo, a suposta traição de Capitu, fato deixado em suspenso. Graciliano preferiu não deixar em aberto essa questão e constrói uma linha de raciocínio na qual Paulo Honório mostra-se arrependido e inocenta Madalena. Talvez Graciliano Ramos, por meio do seu personagem-narrador, pretendesse mostrar a fragilidade do homem moderno diante dos acontecimentos, revelando suas fraquezas e sentimentos, aceitando-se como ser que erra e admitindo que a razão estava no outro.

Nesse ponto, a personalidade de Bento Santiago e a de Paulo Honório divergem, pois Graciliano Ramos revestiu Paulo Honório de um modo de ser que, mesmo derrotado, tenta se

redimir das suas “más” ações. O que não acontece com Bento Santiago, pois ele se mantém firme no propósito de condenar a esposa. Mesmo sozinho e solitário, “não dá o braço a torcer”, permanecendo com a máscara das aparências, de que tudo está bem, dentro da “normalidade”.

Além do aspecto palimpsêstico dos títulos, a ironia pela qual são construídos é, de fato, uma estratégia da escrita artística, criativa, pois são títulos que contradizem pela significação comum, desdobrando-se em outros sentidos que em nada se relacionam. O título *D. Casmurro*, advindo do apelido a ele atribuído, nada tem de nobre, uma vez que para se ter o título de nobreza é preciso pertencer a uma linhagem nobre ou comprar a nobreza. Dom Casmurro tinha pai político e fazendeiro e mãe dona de casa, como era comum na época. Pode-se ainda relacionar o termo nobre com a quantidade de méritos adquiridos pelo sujeito, o que também não é o caso de Dom Casmurro. Não há motivos para tratá-lo como digno merecedor de respeito, haja vista que não é peculiar de Dom Casmurro fazer o bem ou ser generoso; pelo contrário, ao longo de toda a narrativa o personagem tenta incriminar Capitu, além de descrever os demais personagens a partir de uma visão negativa e até mesmo preconceituosa, sempre visando a seus próprios interesses.

O mesmo acontece em *S. Bernardo*, já que nada há de santidade nessa fazenda comprada a custo de roubo e de sangue alheios. Graciliano permanece com essa configuração irônica, contrariando a relação semântica esperada entre o título e a narrativa.

A ironia também está presente nos nomes compostos Bento Santiago e Paulo Honório. Pela etimologia da palavra, no caso do personagem machadiano, o primeiro significa pouco abençoado, por ironia,

[a]o nascer, nossa personagem recebe um prenome que lhe determinará o destino: ser bento, puro, já ungido pela promessa de ser padre. Não contava a mãe, a também santa Dona Glória, que o destino lhe seria o contra-regra – a trombeta do arcanjo foi substituída pelo pistom. Bento não se fez padre, tornou-se advogado e foi substituído por outro jovem na promessa feita pela mãe. (SACHETTO, 2005, p. 336).

Em São Bernardo Paulo significa homem, aquele que perseguia cristãos e mais tarde “converte-se”; Honório vem de *honoris*, nobreza, também irônico do ponto de vista da personalidade do personagem-narrador, que nada apresenta de honroso; pelo contrário, é violento e obstinado. A figura bíblica do apóstolo Paulo se converteu durante uma viagem a Damasco para perseguir os cristãos, conforme enunciam os versículos a seguir:

Durante a viagem, estando já perto de Damasco, subitamente o cercou uma luz resplandecente vinda do céu. Caindo por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: “Saulo, Saulo, por que me persegues?” Saulo disse: “Quem és tu, Senhor?” Respondeu ele: “Eu sou Jesus, a quem tu persegues. [...] Então, trêmulo e atônito, disse ele: “Senhor, que queres que eu faça?” Respondeu-lhe o Senhor: “Levanta-te, entra na cidade. Aí te será dito o que deves fazer.” Os homens que o acompanhavam enchiam-se de espanto, pois ouviam perfeitamente a voz, mas não viam ninguém. Saulo levantou-se do chão. Abrindo, porém, os olhos, não via nada. Tomaram-no pela mão e o introduziram em Damasco, onde esteve três dias sem ver, sem comer nem beber. (ATOS, 1990, cap.9, v.3-9).

Depois disso, a Bíblia relata que havia em Damasco um discípulo de nome Ananias, que batizou Saulo e o curou da cegueira. É válido observar que Paulo também era chamado Saulo, já que ele era judeu, mas também possuía cidadania romana, podendo, dessa forma, ter os dois nomes. O texto bíblico confirma a harmonia de utilizar os dois nomes quando relata “Então Saulo, chamado também Paulo” (ATOS, 1990, cap.13, v.9), de modo que Paulo é chamado de Saulo mesmo depois da conversão, o que não confirma se houve ou não troca de nomes por causa da conversão. Apesar disso, o texto bíblico, a partir do versículo 9, passa a identificar o apóstolo pelo nome Paulo. Dessa forma, associa-se que, após a conversão, Saulo é chamado de Paulo. A passagem bíblica se relaciona com *São Bernardo* no que se refere também à humanização de Paulo Honório que, com a morte de Madalena, ouve o pio da coruja, metáfora de Madalena, e sente-se impulsionado a escrever. Através da escrita, tenta humanizar-se como forma de se redimir das maldades que cometeu. Não obstante, Dom e Honório se aproximam do ponto de vista irônico, pois tanto num quanto noutro há um quê irônico de nobreza, de fidalguia que contradiz com os atos dos personagens das narrativas.

Madalena, figura bíblica, foi apedrejada por ser adúltera; pode significar também magnífica. Na narrativa, essa personagem se destaca por seus bons modos, disposta a ajudar o próximo, uma figura humanizada. Há, portanto, uma apropriação irônica da Madalena bíblica, pois o suicídio pode ser visto como uma espécie de apedrejamento, de condenação, por parte do marido, já que as atitudes da personagem foram condenadas pelo esposo e por aqueles que os cercavam. Ao se matar, Madalena revela a crueldade do homem contra o homem, despertando em Paulo Honório o sentimento de culpa por não ter reconhecido e aceitado as virtudes da própria mulher.

De certa forma, essa leitura também pode ser vista em *Dom Casmurro*, pois o fato de Capitu ser obrigada a viver com o filho em outro país, longe dos amigos e da família, é uma forma de apedrejamento e condenação por parte do marido e da sociedade. Mantendo-a distante, manteria também escondido o suposto adultério.

A explicação do livro nas duas narrativas é mais uma prova do diálogo que Graciliano trava com Machado. Dom Casmurro assume a necessidade de justificar a escrita do livro: “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão [...]. O meu fim evidente era atar as duas pontas e restaurar na velhice a adolescência.” (ASSIS, 1979, p. 11-12). Em *S. Bernardo*, há também a justificativa, mas de início o narrador-personagem justifica a intenção de escrever um livro pela divisão do trabalho: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.” (RAMOS, 2004, p. 7), porém esse primeiro projeto falha, dando lugar a um segundo, como relata o próprio personagem: “Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio da coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos [...]. Continuemos. Tenciono contar a minha história.” (RAMOS, 2004, p. 11). Entretanto, por ironia, tanto num quanto no outro esse projeto falha, pois a escrita não dá conta de revelar e modificar os rumos de suas vidas. A retomada de fatos passados que deem conta de explicar, inclusive para eles mesmos, a condição na qual se encontram aos cinquenta anos – sozinhos, casmurros e angustiados – serve apenas para ratificar o fracasso de suas vidas. No caso de Paulo Honório esse fracasso é duplo, pois nem o homem nem o escritor se sobressaem.

A escrita dos livros se configura como um novo empreendimento burguês. Tanto Bentinho quanto Paulo Honório almeja ser escritor e ganhar dinheiro com isso. Ironicamente, o personagem Paulo Honório dá continuidade a essa proposta iniciada por Dom Casmurro.

Em *S. Bernardo*, Paulo Honório faz questão de deixar claro esse empreendimento, dando-lhe contornos de modernidade, pois se tratava de um livro construído pela divisão do trabalho, relação estabelecida entre o capitalismo e o desenvolvimento industrial que vigorava no momento. Por trás dessa relação, existe a intenção de Ramos de criticar a forma mecanizada de trabalho, própria do desenvolvimento industrial pela qual passava o mundo e pelo fato de o capitalismo ser uma forma injusta de enriquecimento. Com relação à escrita machadiana, que já configura uma ruptura e ao mesmo tempo um fundamento para o Modernismo, Graciliano alfineta ainda mais essa questão, haja vista que por trás de sua voz autoral está um escritor matuto, um homem do campo, que pouco conhece das letras, mas que escreve como se tivesse entendimento e clareza do funcionamento da língua escrita.

Tal fato não acontece em *Dom Casmurro*, pois o personagem-narrador tem condição e conhecimento para produção literária. Entretanto, Bento Santiago tentou escrever um livro contando a história dos subúrbios, mas, por falta de documentos, essa tentativa também fracassou. Talvez Graciliano quisesse nesse diálogo mostrar que com o Modernismo e o

Capitalismo a literatura passava por grandes transformações e que já não era necessário utilizar de uma linguagem clássica ou tradicional para a elaboração de textos. A questão estética já estava resolvida nesse momento, e o capitalismo abria espaço para outras formas de escrever o mundo. Paulo Honório representa essa nova maneira de conceber a literatura, escrevendo sobre pessoas e assuntos que interessassem ao público do momento.

Há, entre as narrativas, elementos simbólicos que traduzem o sentimento de vazio no qual os narradores-personagens se encontram: o mar e a coruja. Para Afrânio Coutinho (s. d.), em *D. Casmurro*, o mar é a grande e trágica presença que aparece de forma metaforizada; a ele pertence a mais notável de suas metáforas: a dos olhos de ressaca, a mesma ressaca que levou e matou Escobar e que também atraiu irresistivelmente Bentinho, sem matá-lo, mas deixando-o na casmurrice irremediável.

A coruja, presença constante em *São Bernardo*, estimula a escrita de Paulo Honório. Espécie de ave noturna, sugere agouro, mal-presságio, mas também conhecimento; todas as vezes que o narrador-personagem houve o pio da coruja, é levado a exercer o ofício da escrita; sua presença está diretamente ligada à imagem de Madalena, pois é nela, a professora, a mulher letrada, que Paulo Honório pensa e se sente impulsionado a escrever. O pio aparece seis vezes na narrativa. O primeiro está logo no primeiro capítulo: “Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena.” (RAMOS, 2004, p. 9). O segundo está no capítulo dois, quando Paulo Honório diz: “Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta.” (RAMOS, 2004, p. 11). A presença da coruja só ocorre novamente no capítulo XIX: “Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.” (RAMOS, 2004, p. 119). A coruja também aparece no capítulo XXX, entretanto fica a dúvida se o pio foi uma alucinação ou sonho, como se observa na passagem a seguir: “Com certeza ninguém tinha bulido nas fechaduras ou nas telhas. Maluqueiras de sonhos. Talvez as pisadas também tivessem sido abuso de sonho. Um pesadelo. Isso. Um pesadelo. Era possível que o assobio fosse grito de coruja.” (RAMOS, 2004, p.180-181). A coruja reaparece no capítulo XXXI, quando Paulo Honório acompanha Marciano numa caça às corujas: “algumas se haviam alojado no forro e à noite era cada pio de rebentar os ouvidos da gente. Eu desejava assistir à extinção daquelas aves amaldiçoadas.” (RAMOS, 2004, p. 183). Ainda no mesmo capítulo, Marciano encontra uma coruja: “Uma coruja gritava. E Marciano surgia de esconderijos cheios de treva, o pixaim branco de teias de aranha: – Mais uma. É um corujão da peste, seu Paulo. Eu fungava: – Em que estará pensando

aquela burra. Que estupidez!” (RAMOS, 2004, p. 184). O último pio aparece no capítulo XXXVI, o qual finaliza o relato: “Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gado zebu, ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me.” (RAMOS, 2004, p. 215). Em todas essas aparições, a presença de Madalena e o estímulo à escrita, quando não explícitos, ficam subentendidos na tessitura da narrativa.

Se esses elementos simbólicos não aproximam as obras, abre-se pelo menos um paralelo quanto à interferência deles sobre o indivíduo. Em *Dom Casmurro*, o mar parece ter consumido a alma, anulando o sujeito, enquanto em *São Bernardo* a coruja apresenta-se muito mais positiva, despertando em Paulo Honório o desejo de escrever e, ainda mais, de buscar através da escrita uma maneira de modificar-se para melhor, ou seja, a escrita vai humanizando-o. Paulo Honório também aprende pelo contato com Madalena; ela o humaniza.

No capítulo XXXVI de *São Bernardo*, Graciliano Ramos utiliza alguns termos que apresentam similaridades com *Dom Casmurro*, como em: “O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada” (RAMOS, 2004, p. 216). Nesse caso, a palavra “casca” vai ao encontro do significado de casmurro, sujeito teimoso, endurecido pelo tempo, ensimesmado. O mesmo acontece com os vocábulos “descascar” e “dureza” nos trechos a seguir:

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. (RAMOS, 2004, p. 216).

Hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam. (RAMOS, 2004, p. 219).

Há uma relação de similitude dessas palavras com *Dom Casmurro*, pois remetem à significação do vocábulo casmurro, além de ter consonância com a retratação do homem angustiado, fechado em si, endurecido, aspectos psicológicos perceptíveis nos dois personagens. Há também uma possível relação quanto à ocorrência de ambos os personagens estarem falando do passado, “descascando fatos”.

CONCLUSÃO

Ao apontar *São Bernardo* como palimpsesto de *Dom Casmurro* e explicitar neste diálogo o processo de tradição e ruptura, percebeu-se nas entrelinhas a intenção por parte de Graciliano Ramos de reverenciar Machado de Assis quando o retoma, perpetuando a tradição, mas também sendo irreverente, já que o reedita pela tradição modernista. Ao dialogar criticamente com o realismo machadiano, Graciliano Ramos trouxe para seu tempo as discussões e temas iniciados por Machado, atualizando-os.

A partir dessas investigações em torno das evidências e semelhanças entre as obras, constata-se a astúcia criativa de Graciliano Ramos. Uma escrita que, de início, parece ser um simples processo de retomada e continuidade instaura nas entrelinhas o jogo da ironia pelo qual Ramos se infiltra para dialogar criticamente com Machado de Assis. O autor alagoano ultrapassa as fendas irônicas em seu texto, perfurando os matizes do pergaminho machadiano para estabelecer um duo irônico, sendo, ao mesmo tempo, irônico na tessitura de *São Bernardo* e com relação a *Dom Casmurro*.

Dessa forma, esta pesquisa apresentou diversos elementos que comprovam a aproximação entre as duas narrativas tanto pelo recurso do palimpsesto quanto pelo viés da ironia. As duas envolvem acontecimentos e personagens que são apresentados pelos narradores-personagens de forma a deixar encobertas as máscaras, no caso de Machado, ou de as revelar, quando se trata de Graciliano Ramos. Por meio da voz autoral, os narradores-personagens articulam, cada um à sua medida, os acontecimentos que envolvem a sociedade de cada época. As questões em torno da política, da religião, do modelo de família, do mando, do papel da mulher na sociedade recebem um enfoque irônico e ao mesmo tempo crítico também em *São Bernardo*.

Durante as leituras críticas de Graciliano Ramos e seus textos, pôde-se construir a primeira imagem e percepção da profundidade de seus escritos e constatar que, de fato ele foi um dos grandes mestres na arte da escrita e, sobretudo, conhecedor e divulgador dos problemas humanos relacionados às questões sociais, políticas, econômicas e culturais do seu tempo. Esse autor cumpre, portanto, um papel social.

Nessa perspectiva, Graciliano assume um posto preponderante no Modernismo brasileiro, principalmente no que se refere às denúncias em relação às mazelas humanas. Caracterizado como um período de grandes transformações em todos os setores, no Brasil e no mundo, os fatos cotidianos serviram de inspiração para a produção literária de autores

como Graciliano Ramos. Seus escritos ultrapassaram a mera descrição do ambiente nordestino, levando para primeiro plano a análise psicológica do homem, as relações conflituosas consigo mesmo, com o meio e com o outro.

Viram-se também, ao longo deste estudo, os aspectos da tradição e da ruptura. *São Bernardo* se configura a partir de uma relação palimpsêstica com *Dom Casmurro*, colocando em contiguidade temporalidades diferenciadas. Trata-se de uma relação que une um texto ao outro; é a contaminação de uma obra à outra, como parte constituinte de seu valor. Assim, usa a “tradição”, ou seja, aquilo que já está posto e que nos serve como parâmetro a ser seguido ou não. Graciliano, ao mesmo tempo em que retoma o realismo machadiano, “rompe” com essa tradição dando-lhe uma nova roupagem, pois ambas as obras discutem os estados de alma dos personagens.

Após as várias leituras e análises para a realização deste trabalho, acrescenta-se este estudo à já existente fortuna crítica das obras de Machado de Assis e de Graciliano Ramos. Lendo tantas obras e autores para fundamentar esta pesquisa, conclui-se que há uma relação palimpsêstica, bem como um dialogismo que possibilita um “duo irônico” entre as duas narrativas.

A partir do entendimento sobre palimpsesto e de seus possíveis desdobramentos, verificou-se que o diálogo entre esses autores fundamenta-se pelo recurso da arquiteitualidade. Ao tomar Machado de Assis como hipotexto, Graciliano faz um movimento de olhar para trás, buscando estímulo na escrita realista de Machado de Assis. Nesse sentido, Graciliano rompe com uma tradição e com a outra e, ao mesmo tempo, perpetua seu pertencimento a uma e a outra, havendo assim a permanência da tradição que está sendo criticada.

Examinou-se neste estudo que na literatura o novo e o velho caminham juntos; o tempo e o espaço, apesar de separados, dão-se as mãos para, unidos, complementarem-se no presente que amanhã será passado e tornará a ser reescrito, a ser valorizado, criticado, fazendo ecoar as vozes da sociedade de cada época, retratadas por autores que souberam manejar a palavra com maestria, utilizando-se dos vários recursos disponíveis na língua portuguesa e, principalmente, a habilidade deles para driblarem, à sua maneira, o processo discursivo.

Assim, o pio da coruja, metáfora de Madalena a acenar para que Paulo Honório escreva, pode ser considerado também uma metáfora de Machado de Assis, já que Graciliano o reedita. É como se Machado fosse uma coruja a piar para Graciliano, fazendo-o reescrever *Dom Casmurro* criativa e criticamente.

Nessa relação, Machado pode ser também a imagem da vida como ópera, ensinada por Marcolini. Graciliano Ramos escreve outra história, mas que em tudo se assemelha à representação alegórica dos conflitos do desejo humano, já assinalados em Machado de Assis, que é, em ambas as narrativas, o desejo passional.

REFERÊNCIAS

Referências dos autores

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1979.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 93. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 67. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 118. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Referências sobre os autores

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Debuxos de Machado para Graciliano. In: FANTINI, Marli (Org.). *Crônicas da antiga corte: literatura em Machado de Assis*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Graciliano, leitor de Machado. In: SECCHIN, Antonio Carlos; BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís. (Orgs.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor no centenário de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.
- BORGES, Telma. Capitu, Capitolina: da moça pobre de Matacavalos à burguesa da Glória. *Revista Letras*. Curitiba: UFPR; n. 78, p. 111-121, mai./ago., 2009.
- BRAYNER, Sônia. (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BRAYNER, Sônia. *Labirinto do Espaço Romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Agir, 1961. (Coleção Nossos Clássicos).

CANDIDO, Antonio. *Graciliano Ramos: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos In: BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos (Orgs.). *Graciliano Ramos: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 243-248.

COUTINHO, Afrânio. Estudo Introdutivo. In: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Grupo Ediouro, [s. d.]. p. 12-20.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 73-122.

FARIA, Otávio de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 175-187.

FELDMANN, Helmut. Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra. In: BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos (Orgs.). *Graciliano Ramos: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 275-280.

GARBUGLIO, José Carlos. Graciliano Ramos: a tradição do isolamento. In: BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos (Orgs.). *Graciliano Ramos: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 366-398.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e Realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GONCALVES, Floriano. Graciliano Ramos e o romance: ensaio de interpretação. In: BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos (Orgs.). *Graciliano Ramos: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 248-254.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades, 2004. p.72-102.

LINS, Álvaro. *Graciliano Ramos*. 31. ed. São Paulo: Martins, 1973.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Graciliano Ramos*. In: BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos (Orgs.). *Graciliano Ramos: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 269-275.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: Ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. In: BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos (Orgs.). *Graciliano Ramos: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 459-461.

MOURÃO, Rui. A estratégia narrativa de São Bernardo. In. BRAYNER, Sônia. *Fortuna Crítica: Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 165-187.

NETO, Godofredo de Oliveira. Prefácio. In. RAMOS. *São Bernardo*. 79. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 223-233.

PACHECO, Ana Paula. Um narrador Casmurro? – Graciliano Ramos, Leitor de Machado no Brasil dos anos 1930. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008.

PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos: autor e ator*. São Paulo: USP, 1962.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Bibliografia de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Grupo Ediouro. [s . d.], p. 8-10.

SACCHETTO, Maria Elizabeth. *Dom Casmurro: um nome, uma identidade*. In: *V Congresso de Letras*, 2005, Caratinga. *Discurso e Identidade Cultural*, 2005.

VIANA, Vivina de Assis. *Graciliano Ramos. Literatura Comentada: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e Crítico*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

VIANNA, Lúcia Helena. *Roteiro de Leitura: São Bernardo de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

ZILBERMAN, Regina. *São Bernardo e os processos da comunicação*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Referências gerais

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6. ed. Trad. Michel Lahud e Hiara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4ª ed. Trad. BERNARDINI, Aurora f. São Paulo: Unesp, 1998.

BÍBLIA SAGRADA. *Atos dos apóstolos*. 114. ed. São Paulo: Edição Pastoral, 1990. p. 1337-1990.

CARONE, Edgard. *A primeira república: texto e contexto*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Puc-Minas / São Paulo: Alameda, 2006.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*. São Paulo: Brasiliense, 1970.

GENETTE, Gérard. *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

LIMA, Luiz da Costa. O palimpsesto de Itaguaí. In: LIMA, Luiz da Costa. *Pensando nos Trópicos: Dispersa Demanda II*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 253-265.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira: o modernismo (1916-1945)*. v. 1. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: PAZ, Otávio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SARAIVA, Juracy Asmann. *O circuito das memórias: narrativas autobiográficas romanescas de Machado de Assis*. [Tese de Doutorado em Teoria da Literatura]. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1990.

SOARES, Marcela Marques. Embargos de terceiro no direito brasileiro. *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, XI, n. 52, abr 2008. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=2713>. Acesso em 12 de ago. 2014.