

NARRADOR OU PROPRIETÁRIO DA NARRATIVA: A INSÔNIA DE PAULO HONÓRIO

Victoria Saramago Pádua (Mestranda, UERJ)

vicsaramago@hotmail.com

RESUMO: Protagonista do romance *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, o fazendeiro Paulo Honório, após uma acentuada ascensão financeira e social seguida de um fracassado casamento, inicia um processo de autoexame que o levará à escrita de sua história. Tal movimento está em grande medida fundamentado na crescente tendência do protagonista a viver à noite, a colocar-se à parte dos outros indivíduos, a deixar fazerem-se ouvir os pios das corujas. Pois é precisamente nas suas noites insones que o fazendeiro reflete e escreve. A proposta deste artigo é, portanto, examinar a importância da insônia de Paulo Honório à construção da narrativa de *S. Bernardo*, enquanto propiciadora de um estado que, altamente introspectivo, cria um nível paralelo a partir do qual Paulo Honório pode pensar os eventos que compõem a trama.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, *S. Bernardo*, narrativa, insônia

No capítulo de abertura de *S. Bernardo*, o narrador Paulo Honório descreve a famosa e malograda tentativa de compor um livro por divisão de trabalho. Um livro não apenas para contar sua história, mas composto bem à sua maneira: um grupo de empregados trabalhando com eficiência máxima sob seu comando, um com as citações latinas, outro com a composição literária, outro com a pontuação, a ortografia e a sintaxe, e assim por diante. Naturalmente, não é difícil entender por que seu plano

fracassou. O que resta entender é por que o rico fazendeiro capitalista, a partir do segundo capítulo, insiste na escrita do livro: “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, 2008b, p. 11).

A coruja já piara no fim do primeiro capítulo, e é justamente seu pio o que leva Paulo Honório a lembrar-se da finada esposa, Madalena, e mencioná-la pela primeira vez no livro. Pois o pio da coruja é motivo recorrente em toda a obra e possui sempre uma função muito evidente: trazendo à tona a memória de Madalena, leva o narrador a refletir e, conseqüentemente, escrever. Em outras palavras, é o prenúncio da problematização do mundo que progressivamente se estabelece na vida do fazendeiro. O pio da coruja representa, assim, aquilo que escapa à divisão de trabalho e à força dominadora do protagonista. E é ademais uma clara marca de sua insônia.

Também presentes em outras obras do autor¹, as corujas e seus pios carregam inesgotáveis possibilidades interpretativas. Gilberto Mendonça Teles (1996), por exemplo, afirma que “neste romance a ideia de escrever está relacionada a um pio de coruja, como se este fosse o sinal da inspiração (ou da sabedoria da maturidade) ou, simbolicamente, a percepção de algum remorso na personagem narradora, levando-a à criação como meio de resgatar o seu comportamento injusto com Madalena”. (TELES, 1996, p. 410).

A estes acrescento outros dois dados importantes. O primeiro é o seu caráter auditivo – o pio da coruja é, afinal, um barulho. O segundo é o seu caráter noturno – sendo a coruja por excelência a ave da noite, a que permanece acordada e atenta até as primeiras horas da manhã. Não à toa, Godofredo de Oliveira Neto chega a classificar a

coruja como a “força da zoomorfização da noite” (NETO, 2008, p. 231). Pois é nesta situação que Paulo Honório se dedica à escrita de seu romance: “Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo.” (RAMOS, 2008, p. 117). As horas em que os grilos cantam são, explicitamente, as horas da noite ou da escuridão. É inclusive curioso lembrar uma passagem de *Infância* que já abordava o tema de modo semelhante: “Os sapos só se explicavam de noite: durante o dia as vozes deles misturavam-se a outros rumores.” (RAMOS, 2008a, p. 146). Já começamos a entrever na prosa de Graciliano a forte correlação entre o ambiente noturno e os ruídos dos animais. A imagem do pio da coruja, nesse contexto, funciona perfeitamente para assinalar a proximidade desse mundo paralelo. Talvez por isso seja utilizada com tanta frequência, inclusive em momentos nos quais o pio parece ter se manifestado antes na mente de Paulo Honório do que no ambiente à sua volta.

A gradual entrada do protagonista nessa nova realidade, porém, vai muito além da mera alternância entre o predomínio da visão e o da audição. Com efeito, a noite em *S. Bernardo* assume a dimensão de tudo aquilo que Paulo Honório desconhece e se vê entretanto repentinamente obrigado a assimilar: a dúvida, a reflexão, a sensibilidade. Ou, nas palavras de João Luiz Lafetá: “A vida terminou, o romance começa” (LAFETÁ, 1980, p. 210). Trata-se, portanto, do momento em que se inicia a escrita do romance, ou da “confissão” de Paulo Honório, o momento no qual sua autoproblematização ganha contornos mais nítidos. Assim, à medida que se instala no livro uma atmosfera sombria e menos palpável, instalam-se também na sua vida, nas palavras de Candido, “os fermentos de negação do instinto de propriedade, cujo desenvolvimento constitui o drama do livro.” (CANDIDO, 2006, p. 36).

Ora, sendo o aludido “instinto de propriedade”² o traço mais destacado de Paulo

Honório, detenhamo-nos nele por um momento. Pobre na infância, trabalhador de lavoura na juventude e enfim rico fazendeiro na maturidade, o protagonista tem na sua extraordinária capacidade de administrar e acumular bens o maior trunfo. Tal capacidade, como seria esperado, não poderia ser posta em prática sem um aguçado talento para manipular em seu favor o que quer que seja. Manipular pressupõe conhecer, e conhecer por completo. De fato, o instinto de propriedade exercido por Paulo Honório não seria possível sem sua extremada perspicácia para compreender as engrenagens de tudo aquilo que deseja possuir, mostrando-se assim capaz de prever seu funcionamento.

É por isso que, por exemplo, quando ainda almejava arrebatrar a fazenda de S. Bernardo de seu frouxo proprietário, o Padilha, esboça uma amizade por ele e lhe aconselha a iniciar um empreendimento para o qual certamente não estava preparado. Quando Padilha lhe chega com a tola ideia de cultivar mandioca, o aspirante à fazenda responde simples e estrategicamente: “É bom”, mas não sem antes fazer a ressalva ao leitor: “Burrice. Estragar terra tão fértil plantando mandioca!” (RAMOS, 2008b, p. 23). Essa discrepância entre o que Paulo Honório pensa e o que diz apenas para agradar se repete com o governador que lhe sugerira construir uma escola em S. Bernardo – ideia absurda, na opinião do fazendeiro, mas que pode lhe render vantagens políticas; ou então quando a velha Margarida lhe pede um tacho novo para doces que sua idade não mais lhe permitirá fazer: Paulo Honório expõe minuciosamente ao leitor a inutilidade da compra do tacho, mas, querendo agradar à velha que o criou, responde que “Está bem, mãe Margarida, terá um tacho igual ao outro.” (*Ibid.*, p. 66). É ainda o que ocorreria nos primeiros tempos do casamento com Madalena, quando o marido ainda se esforçava para agradá-la.

Em todos os casos, o mesmo mecanismo: Paulo Honório, num raciocínio sempre

baseado nas possibilidades de lucro, seja material seja humano, cede aos desejos e opiniões das outras pessoas para delas tirar proveito mais tarde. Isto é, lhes manipula, destrincha seu funcionamento, exatamente como faria com a maquinaria da fazenda, e à sua semelhança também: tal qual um descaroçador, Paulo procura, por processos mecânicos, extrair o caroço, o âmago das pessoas. Antes de ceder às suas vontades, porém, faz sempre uma ressalva, à qual apenas o leitor tem acesso, para expor enfática e por vezes grosseiramente todas as suas objeções ao que julga serem as tolices dos outros. Essa ressalva, ou esse julgamento em *off*, tem também o seu propósito, como seria presumível. É que Paulo Honório, pondo em evidência a sua própria esperteza (apesar de por vezes se declarar um bruto), pretende conquistar para si a admiração do leitor – quem sabe não tirará disso alguma vantagem mais tarde. O que significa dizer, enfim, que Paulo Honório se comporta, mais do que narrador, como proprietário da narrativa, uma vez que baseia sua narração nos mesmos mecanismos pelos quais conquista sua fortuna.

Dessa forma transcorre toda a primeira parte do livro. Com um misto de autoritarismo e eficiência, o protagonista, ao implantar algo como o protótipo de um modo de produção moderno e capitalista, traz ao meio rural inovações que influem na vida de seus habitantes, ainda que o bem-estar deles não fosse uma prioridade ao fazendeiro. Dentre suas muitas modernizações, uma é de especial interesse a este trabalho: “Devagarinho, foram clareando as lâmpadas da iluminação elétrica. (...) Luz até meia-noite. Conforto!” (*Ibid.*, p. 56). Com efeito, até mesmo a opacidade da noite por ora parecia subjugada à natureza controladora do narrador. Afinal, controlar pressupõe ver, e ver pressupõe luz, como já terá ficado evidente após a leitura do primeiro capítulo deste trabalho.

É por essa época que, pensando em se casar, com o objetivo específico de gerar um herdeiro para S. Bernardo, Paulo Honório escolhe para esposa uma professora criada na cidade, pouco religiosa e cheia de idéias progressistas, quiçá comunistas. Decerto, não seria possível afirmar nem até que ponto o herdeiro seria o propósito único do casamento, nem se as idéias de Madalena seriam de fato comunistas – como já se disse, antes da desagregação dos domínios do narrador, o leitor é mais um elemento a ser manipulado. O que fica explícito desde o momento em que o fazendeiro pede a mão da professora é que esta dificilmente se tornará uma esposa dócil e submissa, dedicada apenas a gerar herdeiros. Assim, os conflitos com Madalena surgem quando ela se nega, nas palavras de Costa Lima, “a servir de objeto possuído pelo marido” (COSTA LIMA, 1969, p. 63).

É bem verdade que, no início, Paulo Honório se esforça para dispensar a Madalena o tratamento habitual, mas sem muito sucesso:

Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. Imaginei-a uma boneca da escola normal. Engano. (RAMOS, 2008b, p. 110).

Por “afinar minha sintaxe pela dela”, não é difícil imaginar que, como fizera com os outros, Paulo Honório estivesse procurando dominar os mecanismos de seu discurso e, com isso, comprar sua estima e angariar vantagens para si. De fato, é este o seu ímpeto inicial. Com o qual não atinge o resultado esperado, note-se. O surpreendente é que tenha se enganado, que tenha cometido uma tolice, e mais, que tenha admitido mudar de rumo. Pois até então o protagonista raramente hesitara e jamais voltara atrás em seus propósitos: o engano não fizera até este ponto parte do vocabulário de Paulo Honório.

O capítulo XVIII, imediatamente posterior a esta passagem, consolida tal

impressão. Tradicionalmente, Paulo Honório se valera da estratégia de ser bruto com seus subalternos e amável com seus iguais ou superiores – uns dominava pela força; outros, pela simpatia. Pois a discussão ocorrida neste capítulo leva o narrador a, perdendo a paciência, apelar para a grosseria no tratamento de seus iguais durante um jantar – incluindo-se aí Madalena –, o que deixa bastante evidente a já iniciada perda da sua capacidade de controle. Como seria previsível, suas palavras brutais causam péssima impressão nos convivas e o levam a concluir: “Um bate-boca oito dias depois do casamento! Mau sinal.” (*Ibid.*, p. 115).

Sem dúvida, o “mau sinal” é exposto em todos os seus desdobramentos nas páginas seguintes, ganhando aqui a insônia do narrador um especial relevo. Classificado por Antonio Candido como “um dos mais belos trechos da nossa prosa contemporânea” (CANDIDO, 2006, p. 46), o capítulo XIX desloca-se no tempo para retratar um Paulo Honório velho e decadente, já no presente da narração, quando, estimulado pelo pio da coruja a pensar em Madalena, luta para compreender sua situação através da escrita. Ou seja, é o presente dos primeiros capítulos, nos quais o narrador inicia a criação do romance.

“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.” (RAMOS, 2008b, p. 117). A abertura do capítulo já sugere o desenrolar do romance: sendo sua mulher uma incógnita, restam a Paulo Honório “emoções indefiníveis”, uma “inquietação terrível” e um “desejo doido de voltar” (*Idem*), que transparecem inclusive nas suas frases, mais longas e macias, menos peremptórias do que o habitual. Trata-se de um tom radicalmente diferente do que vinha se desenvolvendo desde que o narrador começara a contar sua vida³. Um tom de reflexão, de tentativa de compreender o outro:

Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão. Lá fora os sapos arengavam, o vento gemia, as árvores do pomar tornavam-se massas negras. (*Ibid.*, p. 118).

Talvez se esclareça, nessa importante passagem, o peso crucial da escuridão, da solidão e da ausência dos ruídos do cotidiano – em outras palavras, da insônia – ao processo rememorativo do narrador. É com efeito no apagar das luzes que ele pode se concentrar melhor em suas próprias aflições, de maneira semelhante ao narrador de *Infância* ao enfrentar longos períodos de oftalmia ou cegueira provisória:

Na escuridão percebi o valor enorme das palavras. Em dias de claridade e movimento entretinha-me a observar a loja e o armazém, percorria alguns metros do largo e alguns metros da rua da Palha, de casa para a escola, da escola para casa.” (RAMOS, 2008a, p. 146).

Agora, porém, “os ruídos avultavam, todos os sons adquiriam sentido. Os passos revelavam as criaturas, quase se confundiam com elas.” (*Ibid.*, p. 147).

Compondo a cena, o ambiente natural ao redor de Paulo Honório – sapos, vento, grilos, corujas – marca a impossibilidade de permanecer no mundo diurno e cotidiano, o mundo já destrinchado e subjogado. O movimento central do livro – a problematização do instinto de propriedade de Paulo Honório – está, assim, em grande medida fundamentado na crescente tendência do protagonista a viver à noite, a colocar-se à parte dos outros indivíduos, a deixar fazerem-se ouvir os sons antes abafados, a transformar os elementos à sua volta numa grande massa negra. Ou, nas palavras de Godofredo de Oliveira Neto, “o impulso para a escrita é determinado por um elemento exterior [o pio da coruja], numa atmosfera noturna, onde o homem perde um pouco as fronteiras do cotidiano e do racional e se torna mais permeável aos signos da natureza.”

(NETO, 2008, p. 227).

E é curioso notar que, no capítulo XIX, até mesmo os escassos pontos de contato com a realidade exterior vão-se pouco a pouco desfazendo, quando o narrador começa a chamar para si os fantasmas dos outros personagens, a começar por Madalena: “A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos. Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca.” (RAMOS, 2008b, p. 228). Ou seja, o narrador não dispõe senão dos olhos e ouvidos da memória, e por isso, a partir desse ponto, tudo o que descreve como visível ou audível se insere num terreno ambíguo, que pode pertencer tanto à realidade palpável quanto à sua imaginação: “A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos.” (*Ibid.*, p. 119). A mesma dúvida se estende aos ruídos dos animais, e então aos passos e conversas de personagens já há muito desaparecidos. Mas se estende também ao empregado Casimiro Lopes, fiel como um cão tanto nos anos passados quanto naquelas noites insones, e o Casimiro a que Paulo se refere pode ser o de qualquer momento.

Atravessado assim o limiar entre o percebido e o imaginado, cessados os sons por completo, instaura-se a total escuridão:

Há um grande silêncio. Estamos em julho. O nordeste não sopra e os sapos dormem. Quanto às corujas, Marciano subiu ao forro da igreja e acabou com elas a pau. E foram tapados os buracos de grilos. Repito que tudo isto continua a azucrinar-me. O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me. (*Ibid.*, p. 120).

Nesse significativo trecho final do capítulo, vários dados se colocam. Em primeiro lugar, não sabemos se o narrador voltou de seu parcial delírio – sendo as corujas e os

sapos e o vento parte dele – para se dar conta de que, com tudo em silêncio, esquecerase de dar corda ao relógio; ou se aprofundou seu estado delirante a ponto de não ouvir mais nada à sua volta, a ponto de perder os poucos laços que ainda o prendiam à realidade exterior, sendo eles precisamente as corujas, os sapos, o vento, o relógio. O que fica claro em qualquer dos casos é que, já privado da visão e imerso na escuridão, o narrador perde também todo o contato com o mundo audível. Trata-se de um fator significativo, uma vez que, como já observara Rolando Morel Pinto (1978), a associação entre a preocupação com o tempo e a sensibilidade auditiva é uma constante nos momentos mais críticos por que passam os personagens de Graciliano. Segundo Pinto, “ao refugiar-se nas paragens oníricas, Paulo Honório vai perdendo ao longe o tique-taque de um relógio fixado nos arcanos da subconsciência.” (PINTO, 1978, p. 263). Concretiza-se assim a própria exclusão de tudo aquilo que não remeta de forma imediata à consciência de Paulo Honório e à angústia que, como ele mesmo coloca, continua a azucriná-lo. É quase como se Paulo Honório passasse ao que Maurice Blanchot (1987) denomina, em *O espaço literário*, de “a outra noite”. Pensemos mais detidamente este ponto.

Na obra mencionada, Blanchot coloca que há duas noites. A “primeira noite” é aquela em que “tudo desapareceu” (BLANCHOT, 1987, p. 163), permanecendo, contudo, ainda “uma construção do dia. (...) A noite só fala do dia, é o seu pressentimento, é a sua reserva e profundidade.” (*Ibid.*, p. 167). A “outra noite”, para além desse momento inicial, é “o aparecimento de ‘tudo desapareceu’” (*Ibid.*, p. 163). Trata-se de um período significativamente mais profundo e essencial, e por isso mesmo, destacado da verdade do dia, isto é, desligado dos laços que o prendem ao dia e ao mundo cotidiano. Um período em que, tal qual os ruídos dos grilos e o tique-taque do

relógio, há “apenas um sussurro imperceptível, um ruído que mal se distingue do silêncio, o escoamento de grãos de areia do silêncio” (*Ibid.*, p. 169); ou tal qual o pio de uma coruja, um período em que “o animal deve ouvir o outro animal” (*Idem*).

A meu ver, é tarefa delicada determinar se, em outros capítulos de *S. Bernardo*, há de fato uma passagem da primeira noite à *outra* noite – na verdade, delicado também é determinar até que ponto cabe nos pautarmos rigidamente por essa distinção. O que me parece inegável é que, no capítulo XIX, há efetivamente um mergulho num espaço muito mais primordial, há como um despir-se do mundo operado por Paulo Honório e expresso com clareza quando o personagem duvida de que os ruídos à sua volta sejam realidade exterior e, acima de tudo, quando se declara imóvel. Pois não há certamente em todo o romance parágrafos nos quais se manifeste com mais agudeza esse processo de afastamento por que passa Paulo Honório de tudo aquilo que o circunda – o que resulta numa progressiva aproximação da “essência da noite” (*Ibid.*, p. 171), para usar os termos de Blanchot –, assim como de poucos dos outros capítulos do romance seria possível dizer de Paulo Honório, à maneira de um Orfeu em busca de sua Eurídice, que

somente no canto Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas também no canto, Eurídice já está perdida e o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o “infinitamente morto” que a força do canto faz dele, desde agora. Ele perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna.” (*Ibid.*, p. 173).

Nesse trecho, evidenciam-se alguns importantes fatores a todo o processo em questão: o desejar Eurídice que é também perdê-la e perder-se a si mesmo, mas que é simultaneamente desembocar no canto, na criação artística, e mais do que isso: é ter nesse canto Eurídice – não a Eurídice corpórea e diurna, mas a Eurídice obscura, invisível. Ou, nas palavras de Wander Melo Miranda em *Corpos escritos* e voltando o foco de Eurídice a Madalena, “a recuperação de Madalena dá-se somente no mundo das

palavras, no mundo de papel que é o livro” (MIRANDA, 2009, p. 49). E aqui seria bastante proveitoso considerar os textos Miranda e Blanchot lado a lado.

Citando Leo Bersani, Miranda coloca que o desejo é “uma ameaça à forma da narrativa realista, pois, se subverte a ordem social, também estilhaça a ordem romanesca” (*Ibid.*, p. 48), o que significa uma desagregação em termos formais. Esse desejo por Madalena – ou “desejo do Outro” (*Ibid.*, p. 49) que, ainda segundo Miranda, tanto contribui para a perda do controle de Paulo Honório sobre a narrativa (o que transparece na perda de sua exatidão e sua clareza), esse desejo desemboca no ato de escrever, sendo também nele que o protagonista “descortina seu malogro, sendo capaz de perceber a precariedade (in)definidora do sujeito” (*Idem*).

De forma semelhante, afirma Blanchot que “a inspiração, pelo olhar de Orfeu, está ligada ao desejo” (BLANCHOT, 1987, p. 176). Porque seria precisamente o desejo de Orfeu por Eurídice o que o levaria, impaciente e imprudentemente, a voltar-se para trás e olhar Eurídice, perdendo assim por completo o controle da situação, desestruturando tudo o que fora previamente arranjado. “Da inspiração só pressentimos o fracasso, apenas reconhecemos a violência extraviada” (*Ibid.*, p. 174). É este o fracasso de Paulo Honório, embutido no seu próprio ato de escrever e na sua completa desestruturação – sua e até certo ponto a da própria narrativa – provocada pelo desejo por Madalena. É este olhar para trás em busca de uma Madalena que já não existe aquilo que liga enfim seu desejo à inspiração, resultando na escrita do livro. Processo impossível fora do que Blanchot chama a *outra* noite, o colocar-se à parte dos acontecimentos, ou a perda de si e do contato com o mundo. Pois é este apartar-se da realidade cotidiana e instalar-se no mais profundo da noite para que possa então a escrita ter início, é isto o que traz o capítulo XIX de *S. Bernardo*. É esta enfim a sua contribuição fundamental à obra.

Vejam os de que modo essa contribuição se dá.

Poderíamos nos perguntar, num primeiro momento, o porquê do capítulo XIX estar localizado no meio do livro e não no seu início ou no fechamento, quando a escrita do relato ganha mais destaque, isto é, quando nos deslocamos ao presente da narrativa. Afinal, a superposição de diversas temporalidades é recurso corriqueiro num romance como o que Graciliano escreveria em seguida, *Angústia*. Contudo, num enredo que vinha se desenvolvendo de forma bastante linear como o de *S. Bernardo*, não deixa de causar certa estranheza um deslocamento temporal tão abrupto e tão sem relação imediata com o que vinha sendo narrado. Após este capítulo, inclusive, Paulo Honório retoma a história do ponto em que a havia deixado no capítulo XVIII, sem nenhuma alusão ao curioso interlúdio.

Inicialmente, notemos que dois tempos verbais são usados na narrativa, o pretérito e o presente. No primeiro Paulo Honório narra sua história, ao passo que o tempo presente é empregado para narrar a escrita dessa história. São três os capítulos nos quais Paulo Honório descreve seu processo de criação literária no presente: o II, o XIX e o último, XXXVI. Cabe ressaltar que o capítulo I, apesar de muito próximo ao início da escrita do romance, não chega ao ponto em que Paulo de fato escreve, encontrando-se portanto ainda no passado. Na verdade, funciona sobretudo como uma apresentação de seu estilo ao leitor.

Fernando Cristóvão (1972), em *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*, empreende, num formato estruturalista, um interessante estudo do uso dos tempos verbais na obra de Graciliano. Dele resulta um quadro de percentagens no qual é possível perceber, na medida do possível, a predominância do tempo presente nos referidos capítulos. Acerca do assunto, o autor sustenta:

O subjetivismo desse capítulo 19, onde Paulo Honório faz uma evocação de Madalena, está refletido nos 77% do emprego do presente contra 23% do pretérito. É o capítulo onde a atitude comentadora é mais intensa, ainda que a percentagem de tempos que a definem seja igualada pelo cap. 2, mais extenso e reflexivo. (CRISTÓVÃO, 1972, p. 113).

Em que pese o rigor matemático da observação, destaca-se a conclusão de que o personagem assume nesses capítulos uma atitude comentadora, auto-reflexiva: é este o ponto que aqui mais nos interessa.

Estes três capítulos, um no início, outro exatamente no meio e outro no final do livro, pontuam a história com seu próprio processo de escrita. E apresentam todos três uma mesma situação: o narrador está sozinho numa noite de insônia, sentado à mesa de jantar, entre o canto dos grilos e os goles de café, remoendo o passado e procurando compreendê-lo através da criação literária. A noite e o isolamento revelam-se aqui peças-chave na caracterização deste momento de profunda introspecção, numa chave próxima à descrita por Blanchot como a *outra* noite. Ora, levando em conta o drama crucial de *S. Bernardo* – a passagem de uma mentalidade patologicamente egocêntrica e dominadora a um estado agudo de autoquestionamento e reflexão –, torna-se inevitável a conclusão de que a instalação de um ambiente noturno no romance é fundamental à consolidação desta transformação.

Mas o mais curioso é o papel do capítulo XIX nesse contexto. Como vimos, ele se encontra no centro aritmético do romance. Até então, praticamente só haviam sido narradas as conquistas de Paulo Honório: como o menino pobre trabalhara para levantar um pequeno capital, como contraíra empréstimos para prosperar, como prosperara até o ponto de adquirir a fazenda de S. Bernardo, como passara por inúmeras dificuldades e assumira riscos para transformá-la num empreendimento altamente bem-sucedido, como angariara a estima das figuras ricas e importantes, como impusera terror e respeito

aos subordinados, como enfim decidira prolongar sua estirpe com um herdeiro e para isso se casara com uma mulher bela e admirada por todos. Chegando a esse ápice, entreveem-se as primeiras dificuldades com a mulher, e repentinamente surge o capítulo XIX como um corte arrasador do movimento ascendente que se vinha delineando. A partir daí Paulo não mais pode dar corda ao relógio da sua vida, pois percebe-se impedido de se mexer. Iniciada a decadência de seus domínios, introduz-se a imagem do dínamo emperrado e, do capítulo XX até o final, cada episódio só faz aprofundar a perda das forças do narrador. O capítulo XIX funciona então como uma espécie de limiar que divide a história em duas. Desse ponto em diante, o pio das corujas se fará ouvir com cada vez mais intensidade.

A degradação de Paulo Honório, porém, estabelece-se aos poucos. A princípio transparece no questionamento de seus modos por parte de Madalena e d. Glória, com a tácita aprovação dos empregados mais instruídos e próximos das senhoras. Pouco depois os próprios empregados tomam parte no conflito. O fazendeiro vê-se assim deslocado do grupo quando o encontra conversando, e sente-se intimamente um intruso, sente que lhe querem esconder algo. É assim que suas ordens e seus métodos de trabalhar parecem cada vez mais tirânicos e despropositados, sob o olhar crítico dos demais personagens – que termina por se tornar o olhar crítico também do leitor. Pois tanto ao leitor quanto ao protagonista fica claro que seu poder de impor autoridade já não é o mesmo: Paulo Honório não é mais o proprietário da narrativa, aquele que a dobra ao seu bel-prazer para ganhar a confiança e a admiração do leitor. Paulo Honório agora é apenas narrador⁴. Finalmente, é assim também que surgem os ciúmes por Madalena: uma tentativa desesperada de domínio sobre forças que lhe escapam com mais e mais intensidade. Todo este processo desembocará na primeira importante noite

de insônia do protagonista na história, sob a perspectiva do tempo cronológico.

Decerto, Paulo Honório já passara em sua juventude muitas noites sem dormir, como é expresso na narrativa, seja pela ansiedade de ver seus negócios darem certo, seja pela necessidade de proteger o recém-conquistado território de S. Bernardo do vizinho Mendonça. Tais noites, entretanto, além de escassamente mencionadas, enquadram-se dentro do projeto de conquista da personagem. Isto é, estão previstas nos sacrifícios a serem feitos em nome do lucro.

Totalmente diferente é a natureza da insônia descrita no capítulo XXVI. Sua frase de abertura já é claro indício: “Fui indo sempre de mal a pior.” (RAMOS, 2008b, p. 163). Após ataques de ciúmes e suas previsíveis brigas homéricas com a mulher, o protagonista, disparando sua ira para todos os lados, põe-se a desconfiar do juiz Magalhães:

À noite não consegui dormir. Passei horas sentado, odiando Madalena. (...). Com o dr. Magalhães, homem idoso! Considerei que também eu era um homem idoso, esfreguei a barba, triste. Em parte, a culpa era minha: não me tratava. Ocupado com o diabo da lavoura, ficava três, quatro dias sem raspar a cara. E quando voltava do serviço, trazia lama até nos olhos: deem por visto um porco. (...) Que mão enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos. Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos! (*Ibid.*, p. 164).

Esse trecho, crucial à mudança que se operará em Paulo Honório, assinala uma prática até então inédita a ele: o autoexame. Sim, é esta a primeira vez – do ponto de vista cronológico – em que o personagem volta-se para si mesmo, em que se avalia antes de avaliar os outros, antes de pensar em formas de adquirir ou subjugar os outros. Nunca até então Paulo Honório se questionara sobre como os outros o viam, sem qualquer viés utilitarista. Nunca se dera o trabalho de se enxergar de fora, de admitir seus defeitos, de refletir sobre o que de fato era e o que poderia portanto esperar. Paulo

Honório nunca se relativizara. É quase como se tivesse vivido num contexto à parte, como se os outros existissem apenas enquanto objetos ou animais a serem manipulados – ou reificados, como coloca Costa Lima.

Olhar para si, e mais ainda: interpretar-se; enxergar enormes e calosas as mãos ou medonho e áspero o rosto, enxergar o próprio envelhecimento e perguntar-se até que ponto seria ele atraente a uma moça bem mais nova e criada na cidade. Essa transformação na sua visão de si e do mundo é aí pela primeira vez explicitada. Não à toa, ocorre na solidão da noite – ainda talvez no que Blanchot consideraria uma “primeira noite”, porém –, quando os afazeres diurnos não mais o importunavam nem os outros personagens lhe poderiam distrair. A Paulo Honório se abre enfim um espaço no qual ele mesmo é posto em foco, como problema a ser resolvido – e irresolúvel, diga-se de passagem.

Certamente, um dos traços mais perceptíveis dessa autoproblematização é uma reformulação empreendida pelo fazendeiro em seu próprio discurso. Antes categórico e cheio de certezas, só fazia perguntas para respondê-las ele mesmo logo em seguida, aumentando assim a sensação de seu poder sobre os demais. Com o agravamento da crise – alimentada pelos ciúmes e o autoquestionamento – suas perguntas, cada vez mais numerosas, não encontram mais resposta: “Padilha sabia alguma coisa. Saberia? Ou teria falado à toa? Conjecturas. O que eu desejava era ter uma certeza e acabar depressa com aquilo. Sim ou não.” (*Ibid.*, p. 175). As certezas, contudo, parecem cada vez mais distantes: “Será? não será? Para que isso? Procurar dissabores! Será? não será?” (*Ibid.*, p. 176) Neste ponto, as palavras de Paulo Honório chegam a uma semelhança da típica prosa do Luís da Silva de *Angústia*, ou mesmo do narrador do conto “Insônia”. O curioso é que, como se sabe, poucas personagens de Graciliano são tão antitéticas

quanto Luís da Silva e o Paulo Honório da primeira fase.

Não por acaso, se há algo crescendo na mesma proporção das dúvidas, é o pio das corujas. E a associação simbólica entre um e outro merece especial atenção. Pois a noite do suicídio de Madalena fora precedida de uma longa conversa entre ela e o marido na igreja, na qual ambos ensaiaram uma última e longa tentativa de compreensão e de abordagem dos problemas do casal. Madalena, naturalmente, já estava se despedindo. Paulo Honório, ignorando a decisão da mulher, parecia acreditar ser ainda possível consertarem-se as coisas. Nesse sentido, não deixa de ser bastante sugestivo que assim se iniciem a noite e o capítulo nos quais se dá essa conversa crucial: “Uma tarde subi à torre da igreja e fui ver Marciano procurar 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.” (*Ibid.*, p. 183). Para seu desgosto, entretanto, sua tentativa de resolver o problema viria tarde demais: não só Madalena já estava convicta do suicídio, mas as corujas tampouco se calariam.

A decadência do império de Paulo Honório, já então consolidada, apenas se acelera após a morte da mulher. Em poucos capítulos, os habitantes de S. Bernardo debandam, a crise chega, a revolução estoura, o lucro cai drasticamente. Paulo Honório já perdeu a tal ponto o controle da situação que chega ao cúmulo de se permitir o uso do discurso indireto livre – um indício interessante da desestruturação mencionada por Miranda – para introduzir a fala do amigo Azevedo Gondim. Trata-se de algo inédito e não desprezível, pois o narrador jamais antes deixara um outro discurso se insinuar no seu – excluindo-se, naturalmente, os momentos nos quais reproduzem-se as falas de outros personagens. A única possível exceção tem lugar ainda no início da obra, quando o protagonista narra a vida de seu Ribeiro, mas com o aviso prévio: “Dei-lhe alguma

confiança e ouvi a sua história, que aqui reproduzo pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele.” (*Ibid.*, p. 43). Ou seja, um discurso indireto livre que, justamente por se auto-declarar, deixa de sê-lo.

Mas na verdade isso pouco importa a Paulo Honório, pois “agora a vela estava apagada. Era tarde. A porta gemia. O luar entrava pela janela. O nordeste espalhava folhas secas no chão. E eu já não ouvia os berros do Gondim.” (*Ibid.*, p. 209). Já não se fala em luz elétrica, e a vela apagada deixa entrar o luar. A partir daí, após um breve capítulo no qual, tudo desmoronado, Paulo Honório declara estar “de braços cruzados, contemplando melancolicamente o descaroador e a serraria” (*Ibid.*, p. 212), têm lugar o capítulo e a insônia finais.

Trata-se, na verdade, do completamento do processo que se vinha instalando desde o corte operado pelo capítulo XIX. A insônia se apresenta aqui como a própria consumação da decadência das finanças e do prestígio do narrador, como a imagem mesma de seu isolamento perante o mundo, como a entrada enfim na “*outra noite*” de Blanchot. O estar acordado enquanto os outros dormem o aparta enormemente; mas, se antes tal situação fazia parte da posição superior em que habitualmente se colocava, no último capítulo, já tendo ele noção de seus defeitos, já tendo se relativizado e se tornado uma interrogação a si mesmo, estar sozinho com seus problemas equivale a estar condenado. Com efeito, a sua insônia aqui evidencia com clareza seu isolamento tanto físico quanto emocional e social. Nesse sentido, os parágrafos finais do livro são emblemáticos:

A vela está quase a extinguir-se. (...) Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão. É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo. (...) É horrível! Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes! E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de

fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos. (*Ibid.*, p. 221).

Seu tom assim é um misto de revolta e desilusão, marcado por uma forte noção de sua própria responsabilidade na derrocada, mas permeado também pela sensação de que não há mais nada a ser feito senão escrever, senão deixar que o olhar para trás consuma afinal a estreita ligação entre desejo e inspiração. Nesse sentido, acerca dessas horas de insônia, Rui Mourão significativamente ressalta o fato de “não haver propriamente dimensões espaço-temporais. As ações se encontram reduzidas a coisa nenhuma; o que se impõe é uma lucidez que se derrama, que a tudo envolve, que persiste sendo aguçada.” (MOURÃO, 1971, p. 63).

ABSTRACT: Protagonist of Graciliano Ramos’ novel *S. Bernardo*, the farmer Paulo Honório, after a remarkable financial and social ascension followed by a failed marriage, begins a process of auto-examination that leads him to the writing of his own story. Such movement is strongly based on his tendency to live at night, to isolate himself, to hear the owl’s hoot. After all, it is precisely in his sleepless nights that the farmer reflects and writes. Thus, this article proposes to examine the importance of Paulo Honório’s insomnia to *S. Bernardo*’s narrative, as it establishes a state that, being highly introspective, creates a parallel level through which Paulo Honório can think the events of the story.

Keywords: Graciliano Ramos, *S. Bernardo*, narrative, insomnia

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Abel Barros. “Primeira leitura: *São Bernardo*, de Graciliano Ramos”. In: *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: UNICAMP, 2005. p. 97-129.

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1999.
- CÂMARA, Leônidas. “A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos”. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos: seleção de textos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 277-309.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio; CURVELLO, Mário; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos; MOURÃO, Rui; OLIVEIRA, Franklin; SANTIAGO, Silviano. “Mesa-Redonda”. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. (orgs.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 417-454.
- FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na sua obra*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.
- FERNANDES, Ana Amélia Nogueira. “*S. Bernardo* ou o desnorreamento das aspirações do homem”. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Graciliano revisitado: coletânea de ensaios*. Natal: EDUFRN, 1995. p. 175-185.
- LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia”. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 36. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980. p. 189-213.
- LIMA, Luiz Costa. “A reificação de Paulo Honório”. In: *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*.

São. Paulo: EDUSP, 1992.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo, 1971.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *A ficção na realidade em São Bernardo*. Belo Horizonte, Blumenau: Nova Safra, FURB, 1990.

_____. “Posfácio”. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 87.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.

PEREIRA, Wagner da Matta. *Um olho torto na literatura de Graciliano Ramos*. Natal: UFRN, 2008. DISSERTAÇÃO.

PINTO, Rolando Morel. “Os ritmos da emoção”. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos: seleção de textos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 260-268.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 63.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.

_____. *Infância*. 40. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008a.

_____. *Insônia*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *S. Bernardo*. 87.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008b.

SILVA, Bêlchior Cornelio da. “O pio da coruja em *São Bernardo* de Graciliano Ramos”. In: *O pio da coruja: ensaios literários*. Belo Horizonte: São Vicente, 1967. p. 10-27.

SILVA, Sérgio Antônio. *Papel, penas e tinta: a memória da escrita em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. TESE.

TELES, Gilberto Mendonça. “A escrituração da escrita: uma leitura dos romances de Graciliano Ramos”. In: *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 397-420.

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

Movimento/IEL, 1975.

¹ Gilberto Mendonça Teles, no artigo citado a seguir, identifica menções a torres povoadas de corujas em *Infância* e as compara às de *S. Bernardo*, concluindo: “Não se trata de uma simples coincidência, mas de uma impressão de infância levada à ficção.” (TELES, 1996, p. 411).

² De maneira semelhante, Luiz Costa Lima (1969) sustenta que o mecanismo básico que rege as ações de Paulo Honório é a “reificação”, processo pelo qual tudo o que integra o universo do personagem é traduzido em termos quantitativos. “Homens, coisas, relações, sentimentos, os seus próprios monólogos lidam com cifras” (COSTA LIMA, 1969, p. 58). Nesse contexto, a capacidade de Paulo Honório de destrinchar o funcionamento de tudo a ser analisada a seguir, essa capacidade de “extrair o caroço” do que quer que seja poderia ser entendida através da afirmação de Costa Lima de que Paulo Honório não é uma anomalia, visto que “nele a reificação apenas se perfecciona” (*Ibid.*, p. 69).

³ A esse respeito, comenta Lafetá: “O estilo se distende um pouco, a tensão arrefece. A preferência do narrador volta-se agora para a técnica da cena, e surgem os detalhes concretos, as caracterizações mais alongadas das personagens, os diálogos miúdos sobre os assuntos do dia-a-dia. O tom compacto se esgarça de leve e a narrativa salta de um tema para outro.” (LAFETÁ, 1980, p. 197).

⁴ É importante ressaltar que, como já fora dito, só é possível afirmar que Paulo Honório passa de proprietário da narrativa a narrador se o enxergarmos dentro de sua própria perspectiva. Afinal, dentro da perspectiva do narrador Graciliano – que é em certa medida a do leitor –, não cabe considerar o protagonista como um efetivo “proprietário da narrativa”.