

O enigma da chama: autor, leitura e leitor em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos

Iza Quelhas*

Abstract

This essay intends to show that Graciliano's originality is based on the fact that his novels are built considering the unveiling of writing process, the understanding of language in its human dimension, without losing sight of its implication in concrete existence.

1. *São Bernardo*: um romance e a atividade do pensamento

Desde que foi publicado pela primeira vez, em 1934, o romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos (1892-1953), vem conquistando público e crítica, atraindo um número considerável de especialistas que estudam questões importantes em várias áreas de conhecimento. Entre os críticos literários que se dedicaram a interpretar a obra, encontra-se Antonio Candido, que, em *Ficção e confissão*, destacou a "forte estrutura psicológica e literária" (CANDIDO, 1992, p. 29) do romance. Tal estrutura revela uma inteligência e sensibilidade raras, ao tratar de assuntos pouco usuais no contexto ficcional da década de 30: a de um personagem que escreve um livro, narra sua vida e elabora um retrato da mulher, Madalena, que se matara, após lutar em vão contra os ciúmes infundados do marido. Resumida assim, em poucas linhas, a trama desse romance parece apenas continuar a linhagem temática dos romances escritos após *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que soube construir, como poucos, o cenário psicológico dos efeitos devastadores do ciúme. Mas entre *Dom Casmurro* e *São Bernardo* há muitas diferenças, entre elas, a de o próprio narrador, Paulo Honório, no caso de *São Bernardo*, assumir, no decorrer da narrativa, o erro de seu

* UERJ

juízo precipitado e redimir a mulher, Madalena, da suspeita de traição. O episódio do bilhete encontrado, casualmente, por Paulo Honório, narrador e personagem, coloca em primeiro plano algumas questões relevantes para os estudos literários: a do autor, a da produção de sentido e a do intérprete ou leitor.

No contexto agreste alagoano, um homem que se apresenta como rude e cruel decide escrever um livro e o faz como se inaugurasse o começo de um novo tempo, apesar do sentimento de finitude que perpassa a história. O realismo pretendido pelo narrador, nas primeiras páginas do livro, abre-se como um abismo – a gradual relativização da consciência na construção da narrativa, por exemplo – em relação ao realismo do século XIX. O narrador, pouco a pouco, ao mergulhar em suas lembranças, assume haver deformado fatos, palavras, acontecimentos. O determinismo marcante na formação de Paulo Honório amplia-se na sua visão de mundo, mas a entrada de Madalena em sua vida abre uma possibilidade para o uso da razão, não apenas a razão instrumental, pois Madalena o leva a pensar pelo desejo de compreender a palavra, compreendê-la na dimensão do outro. Mesmo sendo uma atividade que já traz as marcas do fracasso – afinal, Paulo Honório afirma não poder mudar –, trata-se de um acontecimento ligado à atividade de escrever, o que nos leva, mais uma vez a avaliar algumas propostas iluministas, apenas promessas, no cenário hostil descrito no romance. No decorrer da narrativa, Paulo Honório irá repetir, várias vezes, que seria impossível para ele ter agido diferente. Por isso, a trágica história de Paulo Honório e Madalena, narrada por aquele que sofre, considera-se culpado e mesmo assim admite o desfecho inevitável, apresenta um enfoque bastante atual, ao trazer o ciúme para a dimensão da leitura e do intérprete, pela via de uma instância autoral instaurada no limiar da ficção e da história.

Em *São Bernardo*, temos um romance construído a partir da visão de mundo de um personagem que, assumindo a 1ª pessoa, narra, organiza a narrativa, seleciona os acontecimentos, descreve e opta, inúmeras vezes, pela sumarização, assim como desvela tal procedimento, como se o leitor, para compreender a história, precisasse ficar ciente de suas estratégias. No romance, ocorre, logo no início, uma mudança de tom, que leva o leitor a pensar numa sinceridade previsível nos textos autobiográficos.

O romance inaugura, por sua vez, uma vertente temática até hoje pouco retomada na Literatura Brasileira: a do pensamento inédito do sujeito que escreve – o “pensar por si mesmo”, uma das máximas do Iluminismo – (ARENDR, 1993b), através da comunicabilidade de um pensar ou reflexão que assume a forma estética. Procuramos formular, inicialmente, algumas considerações a respeito do autor, tal como é construído no romance em análise, e na teoria literária, assim como a concepção de

leitura e leitor.

2. A problemática do autor no romance: o pio da coruja e o desejo de narrar

Em *São Bernardo* encontramos o que alguns teóricos e críticos da arte reconhecem como relevante para a compreensão dos limites, principalmente, da ficção e da historiografia: a impossibilidade de uma descrição neutra. Não há neutralidade na escrita, nem sequer algum refúgio onde o sujeito possa abrigar-se das inquietações do mundo e de si mesmo. O conflito inicial da trama de *São Bernardo* (SB) – o de quem seria o escritor de sua história, uma vez que Paulo Honório julga-se responsável apenas pela organização final da obra – pode introduzir o assunto e compor o quadro inicial para as nossas reflexões:

Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (SB, p.7)

No entanto, esse entusiasmo inicial é substituído pelo desencanto: “Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendíamos” (SB, p.7). A imagem da água em ebulição, repentinamente esfriada, pode introduzir a imagem que lhe é oposta: a da chama. No último capítulo, o narrador após julgar que delirara afirma que “(...) a vela está quase a extinguir-se(...)” (SB, p. 188), sugerindo a imprecisão de contornos entre a razão e a imaginação. Se, nas páginas iniciais do romance, é problematizada a figura autoral, pois Paulo Honório a torna semelhante a figura do proprietário, logo a seguir ela é amalgamada à imagem do narrador, que assume sua culpa e sua identidade, revelando-se vulnerável às contingências da memória e ao julgamento do leitor.

Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio da 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. (...)

Tenciono contar a 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 arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho

dá na venda. (SB, p. 9-10)

O gesto de "valer-se de seus próprios recursos" para contar a própria história, a menção de "particularidades úteis" tornadas dispensáveis na opinião do narrador, e a repetição de "passagens insignificantes", numa narrativa sem "nenhuma ordem" (ausência de linearidade temporal e lógica, por exemplo) propõem a imagem de um narrador que não se apresenta simplesmente como um escritor ou autor, mas sim como aquele que "fala" no romance, valendo-se da própria voz e seu campo semântico de significação (MACHADO, 1995, p. 49). O narrador apropria-se de uma língua (sistema de sinais formais), atualizando-a em discurso no sentido dado por Benveniste, ao colocar em relevo a situação de enunciação. Dessa forma, o sentido de uma palavra, de uma expressão "(...) não existe em si mesmo (isto é, na sua relação transparente com a literalidade do significante) mas é determinado pelas posições ideológicas postas em jogo no processo social e histórico em que palavras, expressões e proposições são produzidas (quer dizer, reproduzidas)" (PÊCHEUX, 1975, p. 144). A reflexão sobre essa instância autoral desdobra-se a partir do desvelamento do processo da escrita, que se revela num intrincado jogo entre a consciência e o inconsciente, entre a vontade e as armadilhas do desejo. A personalidade forte de Paulo Honório emerge numa narrativa ágil, uma história sem "nenhuma ordem" marcada pela sensação de velocidade, que parece esboçar o rosto de alguém que se mostra e oculta, simultaneamente. Sobre o assunto, destacamos as palavras de Mikhail Bakhtin:

(...) o plurilingüismo social, a consciência da diversidade das linguagens do mundo e da sociedade que orquestram o tema do romance, entram no romance seja como estilizações impessoais, mas prenes de imagens, que falam as linguagens dos gêneros, das profissões e outras linguagens sociais, seja como imagens personificadas do autor convencional, dos narradores ou, finalmente, dos personagens. (BAKHTIN, 1988, p. 134)

A consciência da diversidade, em São Bernardo, sugere também o conflito interno do narrador com seus desejos. Paulo Honório assume a difícil tarefa de comunicar a um outro que lhe é estranho - o leitor - a sua experiência: suas vitórias, derrotas e crimes. Assume como ponto de partida a via da experiência sensorial - aquela guiada pelas sensações e sentimentos - e procura traduzir para o verbo o que lhe parecia, até então, intraduzível: a própria dor. De mero relato, a narrativa assume, gradualmente, o **corpo** do que se denomina **escritura**. O termo **escritura**, tal como foi concebido por Roland Barthes no texto "La mort de l'auteur", em 1968, não só se opõe ao termo **criação**, como acentua a saturação da presença autoral e denuncia o apagamento de uma origem ou de um centro catalisador no processo de significação, priorizando a figura do leitor. Se Bakhtin coloca em destaque o

aspecto plural da linguagem do romance, Barthes propõe que a "(...) escritura, como destruição de toda origem, também destrói toda identidade, a começar pela do corpo que escreve." (JOBIM, 1992, p. 31). No entanto, se ocorre essa destruição de toda origem, em *São Bernardo*, sobressai a imagem de uma narrativa cuja forma projeta algumas características daquele que narra, fundindo a imagem da voz e do autor, no romance em questão, também narrador.

Num ensaio intitulado "A dialogia interna da linguagem: entre a fala e a escritura", de Irene A. Machado, a autora afirma que Paulo Honório realiza sua narração como uma "vacilação entre a fala e escritura" (MACHADO, 1995, p. 47), configurando-se, portanto, um estado de tensão – um confronto entre dois sistemas de signos, a fala e a escritura – presente não apenas no modelo poético do gênero. Mas como pensar a voz dissociando-a do corpo que escreve/fala? A resposta encontra-se nos escritos de Bakhtin, pois a "(...) a oralidade sugerida pelo enfoque dialógico de Bakhtin deve ser entendida como imagem da linguagem e não como uma mera transmissão de voz." (MACHADO, 1995, p. 49). Essa imagem da linguagem pode ser associada à da criança que, pela linguagem, ingressa na cultura, isto é, na "(...) ordem das trocas simbólicas, rompendo o tipo de relação dual que mantinha com a mãe", esse momento, por sua vez, corresponde também à entrada do pai em cena e conseqüentemente à formação da família: é o momento do Édipo." (GARCIA-ROZA, 1987, p. 216). No romance, Paulo Honório enfatiza não só que a "(...) pena é um objeto pesado" como explicita o desconhecimento de uma atividade própria do ser humano: "Não estou acostumado a pensar." (SB, p. 10). A voz autoral emerge da necessidade de narrar, após a morte daquela que o introduz no complexo mundo dos afetos, leva-o a desejar interpretar, produzir sentidos, como se a vida dependesse dessas atividades do espírito, como se o corpo existisse a partir delas e fosse impossível negá-las enquanto vivesse.

Atualmente, na teoria literária, os estudos sobre o autor encaminham algumas questões relevantes, que procuramos desenvolver a partir da leitura desse romance singular, escrito e publicado na década de 30. Nessa segunda fase do Modernismo, o romance assumiu um lugar decisivo e delineou uma vertente social e regionalista, apresentando um Brasil desconhecido, até então, pela maioria dos leitores. Sobre o autor, destacamos as palavras de João Adolfo Hansen, em seu ensaio sobre o assunto:

Proposto não como um indivíduo, mas como um princípio de agrupamento de discursos, como origem e unidade de suas significações, o autor é um princípio que classifica e descreve; logo que comunica, restringe, exclui e inclui. É um "ser de razão", produzido por procedimentos classificatórios que articulam um nome próprio. O nome próprio opera segundo duas articulações: designa um indivíduo ("Aristóteles"), ao mesmo tempo o descreve ("o Estagirita", "o autor da Ética Nicomaquéia" etc.).

A relação de nome próprio e indivíduo não é isomorfa da relação nome próprio e discurso, quando se consideram as duas articulações de descrição e designação. Entre elas, alternam-se várias possibilidades autorais – por exemplo, se for descoberto que Shakespeare não nasceu na casa que hoje se visita, é uma modificação que não altera o funcionamento do nome do autor; se for estabelecido que não escreveu os Sonetos que passam por seus, a alteração certamente modifica o funcionamento do nome. E se fosse comprovado que Shakespeare escreveu o Organon, de Bacon, haveria uma terceira alteração, que transformaria totalmente o funcionamento dos nomes dos autores. (JOBIM, 1992, p. 34-35)

Esse “ser de razão”, em *São Bernardo*, vale-se de alguns procedimentos, entre eles, a elipse e a sumarização. Nas recentes teorias da narrativa, a elipse é compreendida no “(...) domínio da velocidade imprimida pelo discurso ao tempo da história, a elipse constitui toda a forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados, supressão essa que é denunciada de modo variavelmente transparente” (REIS, Lopes, 1996, p. 119), tais supressões podem ser entendidas como uma “(...) amputação de elementos discursivos suscetíveis de serem recuperados pelo contexto” (REIS, Lopes, 1996, p. 119). Para G. Genette, há três tipos de elipse:

*a **explícita**, claramente manifestada pelo discurso por meio de expressões temporais de índole adverbial (p.ex., ‘dois anos depois’, ‘alguns meses mais tarde’); a **implícita**, não expressa pelo discurso, mas podendo ser inferida se tiver em conta o desenrolar da história; a **hipotética**, insusceptível de ser delimitada de forma rigorosa relativamente ao tempo da história e apenas intuída de forma difusa. (REIS, Lopes, 1996, p. 120)*

Em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, a elipse é explícita, de acordo com a tipologia de Genette, e decorre de uma opção do narrador. No entanto, o que é significativo é o modo como esse recurso é denunciado pelo próprio narrador, que o inclui como mais um de seus procedimentos “incorretos”, uma implicação ideológica em sua estratégia narrativa. No romance, os procedimentos narrativos são explicitados e há um certo didatismo do narrador que tenta se fazer compreender pelo leitor, como se explicitasse suas escolhas, mas não as pudesse ou quisesse alterar.

Durante uma viagem de trem, Paulo Honório encontra a tia de Madalena, D. Glória, e mostra como “reproduziu” esse encontro, desmascarando a importância do detalhe ou do pormenor na reprodução de um episódio.

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. O discurso que atirei ao moinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão. A parte referente à enxaqueca de d. Glória (e a enxaqueca ocupou, sem exagero, metade da viagem) virou fumaça. Cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por d. Glória. Ficaram muitas, as que as minhas luzes não alcançaram e as que me pareceram úteis. É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço. (SB, p. 77-8)

A veracidade, portanto, deve ser interpretada de uma outra forma, pois as escolhas efetuadas pela instância autoral determinam o que é relevante para o leitor. Em outro episódio, Paulo Honório aponta o que omitiu ao narrar uma agressão a Costa Brito:

Ora vejam. Quando arrastei Costa Brito para o relógio oficial, apliquei-lhe uns quatro ou cinco palavrões obscenos. Esses palavrões, desnecessários porque não aumentaram nem diminuíram o valor das chicotadas, sumiram-se, conforme notará quem reler a cena da agressão, cena que, expurgada dessas indecências, está descrita com bastante sobriedade. (SB, p. 78)

O narrador explicita seus procedimentos como se procurasse denunciar o poder da forma sobre o leitor, apontando a máscara do autor e evidenciando a relação entre velocidade e ideologia, por exemplo. Nessa última citação do romance, temos a sumarização, entendida como configuração da elipse, por ocorrer uma omissão e uma redução violenta do tempo da história (REIS, Lopes, 1996). Ao afirmar que a descrição foi feita "com bastante sobriedade", Paulo Honório apresenta-se como alguém que possui parâmetros morais ("cena que, expurgada dessas indecências"), mas também como aquele que é irônico o suficiente para deixar entrever o contrário, sugerindo um descentramento da figura do autor a partir da cisão entre o "ser de ação" (o personagem) e o "ser da escrita" (o narrador). Esse autor descentrado, que se distancia de sua função e atividade para contemplar seus procedimentos, dramatiza a atividade autoral, questiona práticas e extrai as concepções teóricas inerentes às escolhas, o que se aplica tanto à escrita quanto à vida. A sumarização produz um sentido de velocidade na narrativa e encontra-se também num episódio posterior, o da viagem de trem. Nesse episódio, as estratégias configuram-se no campo da

visão, e sinalizam o ideológico na esfera do gosto e do interesse:

Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá idéia de uma palestra realizada fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de mata, usinas e canaviais. Muitos canaviais, mas este gênero de agricultura não me interessa.(...)

Hoje, isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros que vieram depois.

Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. (SB, p. 78)

Podemos perceber nesse trecho a conexão entre a beleza e o mal, por exemplo, pois mesmo que Paulo Honório pareça “apenas” querer tirar os excessos da vida na escrita, o seu processo de exclusão vincula o belo – a forma da narrativa, sua organização – ao mal, uma das marcas da literatura moderna: “Se a função aparente da arte é de descansar o olho, o ouvido, o corpo e o espírito, a sua função efetiva e inconsciente é precisamente, como quer Lacan, ‘desarmar o desejo’, esconder a ameaça da morte, o apodrecimento e a decomposição dos seres e da natureza.” (CHIAMPI, 1991, p. 100). O narrador assume seus atos e pulsões agressivas, seu ódio, seu mal-estar diante de si mesmo e do outro, mas assume-os como quem trabalha, e a escrita, como produto desse trabalho, aproxima-se da escrita no sentido bartheano “(...) de processo artístico em que o sujeito se investe como sujeito da enunciação, por oposição a escrivência, atividade idiomática meramente utilitária.” (REIS, Lopes, 1996, p. 1132).

Esse “ser da razão”, que omite, resume, e altera o tempo da história, descreve-se como um ser deformado, um homem cuja face é semelhante a das personagens de histórias de terror. Se Paulo Honório procura traduzir a imagem de Madalena, reproduzir um “retrato” da mulher amada e para sempre perdida, é a sua imagem, no entanto, que impõe um retrato, une o ver ao sentir:

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinqüenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobrelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor. (SB, p. 12)

Essa imagem, no início apenas levemente assustadora, será substituída por outra, no capítulo 26, quando Paulo Honório já transtornado pelo ciúme

doentio por Madalena, após dois anos de casamento: “Ocupado com o diabo da lavoura, ficava três, quatro dias sem raspar a cara. E quando voltava do serviço trazia lama até nos olhos: dêem por visto um porco.” (SB, p. 138)

A descrição inicial aproxima Paulo Honório de seus ‘parentes’ sobrenaturais – o lobisomem ou o diabo, freqüentes no imaginário da população sertaneja no Brasil –, mas a lama nos olhos sinaliza o aspecto repulsivo no olho do homem. Continua Paulo Honório a descrever-se de forma hiperbólica, redundante:

Que mãos 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! (SB, p. 138)

Mais adiante, num processo de culpa acentuado, após o suicídio de Madalena, a imagem de si mesmo dá vazão ao exagero e Paulo Honório declara-se um ser aleijado, tão deformado por dentro quanto por fora:

Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. (SB, p. 187)

A descrição assemelha-se tanto àquelas das personagens de histórias de terror quanto à de personagens de contos infantis, como a descrição do lobo em “Chapeuzinho Vermelho”. A repetição do adjetivo “enorme” dimensiona o excessivo ou disforme, assim como o atravessamento da variedade de discursos que constituem a instância autoral. A semelhança com os animais excede os padrões da espécie, o não-harmonioso ou o feio, elementos de uma estética da negatividade. Nas palavras de Theodor Adorno, “o aspecto harmonioso do feio erige-se na arte moderna, em protesto. Daí brota algo de qualitativamente novo. (...) Tão inteiramente dinâmica é a categoria do feio como igualmente é a sua contraparte, a categoria do belo.” (ADORNO, 1982, p. 140) Em *São Bernardo*, enquanto o narrador assume a culpa e integra-a na narrativa (os delírios, os capítulos irregulares, a hesitação do personagem na compreensão do tempo e no espaço, por exemplo), o seu rosto e o seu corpo transformam-se na síntese do feio, antítese do que para ele passara a significar o belo – a imagem de Madalena. Os diminutivos e a adjetivação reiterada esboçam um retrato de contornos e de gestos: “A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas, lindas mãos, linda cabeça.” (SB, p. 66). A mulher amada, para Paulo Honório, assemelha-se a um livro que ele não consegue compreender, apenas

presente a beleza. A narrativa, inicialmente destinada a esboçar um retrato moral de Madalena, desdobra-se sobre a própria linguagem, daí a importância do leitor e da leitura.

3. Leitor e autor: "*dois vultos indistintos na escuridão*"

Pensar com mentalidade alargada significa treinar a própria imaginação para que saia em visita. (ARENDDT, 1993, p. 57)

Procuo 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. (SB, p. 102)

Nas palavras de Hannah Arendt não é "(...) nossa alma, mas nosso espírito que exige o discurso" (ARENDDT, 1993a, p. 76), pois a necessidade da razão não prescinde do pensamento discursivo, e é inconcebível para nós um pensamento discursivo sem palavras. Madalena exige uma compreensão para a qual Paulo Honório só se encontrará apto após a sua perda, enquanto escreve e interpreta os acontecimentos, procurando traduzi-los para a letra. O sentido habitual dado por ele às coisas e à linguagem das pessoas no mundo era o literal, o denotativo, como se as palavras fossem apenas configuração de uma superfície rasa, repleta de asperezas.

Tanto na física, quanto na psicanálise ou na arte, por exemplo, a compreensão pode dar-se a partir dos *insights*, quando é abandonada a 'terra firme' dos métodos científicos – experimentação e controle – em direção a algo que nos escapa, mas mesmo assim atrai: os limites do juízo determinante e do juízo estético. A faculdade da imaginação torna-se fundamental tanto para a compreensão dos assuntos científicos quanto para a compreensão dos assuntos humanos. Hannah Arendt afirma que:

Somente a imaginação nos permite ver as coisas em suas perspectivas próprias, só ela coloca a uma certa distância o que está próximo demais para que possamos ver e compreender sem tendências ou preconceitos: e só ela permite superar os abismos que nos separam do que é remoto, para que possamos ver e compreender tudo o que está longe demais como se fosse assunto nosso. (ARENDDT, 1993c, p. 53)

O diálogo entre Paulo Honório e Madalena só pode ser compreendido

a partir da faculdade da imaginação a operar segundo a lei da associação, o que nos remete à linguagem metafórica e à leitura. Arendt também observa que toda metáfora "(...) descobre uma 'percepção intuitiva de similaridades em dessemelhantes'" (ARENDR, 1993a, p. 79). Em *São Bernardo*, o ato de "deixar que a sombra envolvesse ambos" até que ele e Madalena se tornassem um só vulto "indistinto na escuridão" é, provavelmente, o momento mais metafórico da narrativa. As palavras de Madalena acionam a percepção como uma questão, pois aquele que fala/escreve não determina o que o outro ouve/lê, e remete-nos à figura do leitor e suas implicações com a do autor. Num outro episódio, indigna-se Paulo Honório:

- Para quê serve a gente discutir, explicar-se? Para quê? Para quê, realmente? O que eu dizia era simples, direto, e procurava de balde em minha mulher concisão e clareza. Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível. E se ela tentava empregar a minha linguagem resumida, matuta, as expressões mais inofensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa. (SB, p. 154)

A linguagem de Madalena evidencia a existência para Paulo Honório de uma ordem que escapa, num campo invisível que interfere no campo de uma outra ordem no mundo considerado real. A polissemia, provavelmente, pode estar na 'raiz' dessa "ameaça": as cobras. Para Eni P. Orlandi, o tipo de discurso cuja dominância do sentido é a polissêmica caracteriza o discurso lúdico e é

aquele em que o seu objeto se mantém presente enquanto tal [isto é, enquanto objeto, enquanto coisa] e os interlocutores se expõem a essa presença resultando o que chamaríamos de polissemia aberta (o exagero é o non-sense). (ORLANDI, 1987, p. 15)

As palavras podem assumir tantos significados quanto o número de posições que possam ocupar no enunciado, como procuram demonstrar os estudos da teoria da enunciação, por exemplo. O aspecto lúdico da linguagem, que requer a faculdade da imaginação, representa uma ameaça para aqueles que subordinam a linguagem ao uso de uma razão instrumental, fortalecendo o princípio de uma autoridade que determina e imobiliza sentidos, ao anular a participação do outro – ouvinte ou leitor. No discurso autoritário, "(...) o referente está 'ausente', oculto pelo dizer; não há realmente interlocutores, mas um agente exclusivo, o que resulta na 'polissemia contida' (o exagero é a ordem no sentido em que se diz 'isso é uma ordem', em que o sujeito passa a instrumento de comando)." (ORLANDI, 1987, p. 15-6). Entre o

discurso autoritário ao qual se habituara, desde a infância, por impor um sentido comum, apenas aparentemente, mantendo o uso controlado da língua, e o discurso do outro – o de Madalena, por exemplo – é o discurso lúdico que assinala o que falta a Paulo Honório. Será através da palavra escrita, destinada a um leitor, que ele irá compreender a dimensão subjetiva da comunicação. A palavra deixa de ter apenas uma utilidade e passa a significar algo que desafia a sua compreensão:

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 o escritor. É tarde para mudar de profissão. E o pequeno que ali está chorando necessita que o encaminhe e lhe ensine as regras do bem viver. – Então para quê escreve? – Sei lá! (SB, p. 11)

Na língua latina, *traductor, -oris* (s.m.) é o que “faz passar”, e a tradução, *traductio, -onis* (s.f.), no seu sentido figurado, é a “passagem de um ponto a outro, ou de uma ordem ou classe social a outra”, assim como remete tanto ao “decorrer do tempo” quanto à metonímia. Tanto a *traditio, -onis*, “ação de entregar ou dar” (FARIA, 1975), quanto à tradução e à traição possuem, em suas acepções latinas, o sentido de transmissão, de passagem, entrega ou transferência. Para Paulo Honório, a linguagem literária é decorrente de uma tradução do leitor, pois essa linguagem não é previamente dada. O leitor deve ter, portanto, interesse, estar/ser afetado pela leitura: o leitor deve desejar a obra. A leitura é produzida por aquele que lê, sendo este sujeito-leitor atravessado pelas circunstâncias individuais e sociais de determinada época e lugar. Essa linguagem literária, em *São Bernardo*, estabelece e rompe limites, recria a experiência autoral e reafirma a errância da existência. A tradução solicitada ao leitor não é apenas a compreensão da linguagem “matuta”, mas também a da emoção que a estrutura. Paulo Honório requisita do leitor a busca de um sentido que é também enigma, a partir de um exercício de desconstrução da própria forma narrativa.

O enigma de uma obra literária formula-se como um discurso, e a leitura pode ser a procura de uma verdade que é a do próprio leitor em relação à obra e à vida no tempo. A leitura e a escrita, em *São Bernardo*, não são determinadas pela finalidade – o *para quê serve isso?* –, mas pelo que nelas se oferece, inesperadamente, como forma de conhecimento.

A ficção possibilita que, através da leitura, entremos em contato com a pluralidade dos assuntos humanos, que possamos visitá-los, como diria Arendt, retornando ao lugar de uma origem, a identidade de cada leitor, por exemplo, transformados pela arte. A ficção possibilita vias de sensibilidade para a reflexão – entre o pensar e o fazer, entre o criar, o ler e o escrever. A ‘negociação’ implícita na atividade de produção de sentidos, na trama do romance, dá-se também entre sujeitos que produzem a arte, quer como

escritores, leitores ou espectadores.

Entre os críticos literários, Walter Benjamin parece vislumbrar a “esperança do futuro” na figura do leitor, pois este pode instaurar um movimento do pensamento entre o presente e o passado. Em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Benjamin estuda a teoria romântica e destaca algumas concepções sobre a arte desenvolvidas por Schlegel e Novalis, principalmente. Entre elas, selecionamos, pela atualidade de sua problematização e analogia com a expectativa autoral em *São Bernardo*, um fragmento de Novalis que identifica uma analogia entre o leitor e o autor:

O verdadeiro leitor deve ser o autor ampliado. Ele é a mais alta instância, que recebe já pré-elaborado o objeto da instância inferior. O sentimento(...) divide novamente na leitura o cru e o elaborado do livro, e, se o leitor, elaborasse o livro segundo sua idéia, então um segundo leitor iria apurar ainda mais, e assim (...) a massa tornar-se-ia finalmente (...) um membro do espírito ativo. (BENJAMIN, 1993, p. 76)

Esse leitor semelhante a um “autor ampliado” aproxima-se daquele reivindicado por Paulo Honório, pois trata-se de uma relação de autoria compartilhada e não apenas de complementaridade. A produção de sentidos efetuada pelo leitor não se dá por um preenchimento de vazios ou lacunas, mas por uma co-autoria, auto-regulada pelo próprio texto, como evidenciam os estudos relativos à análise do discurso, por exemplo. Arendt, por sua vez, destaca a concepção do leitor como “autor ampliado” e revigora o pensamento de Kant que afirmou, um dia, ao discutir Platão:

(...) não é nada incomum quando se comparam os pensamentos expressos por um autor com o seu assunto, (...) descobrir que compreendemos melhor esse autor do que ele próprio compreendeu a si mesmo. À medida que o autor não determinou suficientemente seu conceito, pode ser que, algumas vezes, ele tenha falado ou até pensado em sentido contrário à sua intenção. (ARENDR, 1993b, p. 49)

No campo da ciência, é cada vez mais assente entre os lingüistas, teóricos da literatura e filósofos que, ao tornar-se pública, a ciência é apreendida por cada um de nós e necessariamente traduzida para os interesses daqueles que a utilizam. O tecido das enunciações, por sua vez, propicia a passagem dos ‘perceptos’ aos conceitos e constituem a gênese de todo pensamento.

A leitura, na esfera da liberdade, possibilita ao sujeito uma autonomia pelo prazer. Este prazer, portanto, está na raiz da atividade de ler e alimenta a

libido de homens e mulheres de qualquer idade. Retomando a concepção de leitor como um “autor ampliado”, pode-se pensar na interseção da atividade do ator e do espectador, só possível no tempo de fruição da arte. Leonel Bellenger, em seu livro *Os métodos de leitura*, questiona e propõe o seguinte:

Em que se baseia a leitura? No desejo. Esta resposta é uma opção. É tanto o resultado de uma observação como de uma intuição vivida. Ler é identificar-se com o apaixonado ou com o místico. É ser um pouco clandestino, é abolir o mundo exterior, deportar-se para uma ficção, abrir o parêntese do imaginário. Ler é muitas vezes transar-se (no sentido próprio e figurado). É manter uma ligação através do tato, do olhar, até mesmo do ouvido (as palavras ressoam). As pessoas lêem com seus corpos. Ler é também sair transformado de uma experiência de vida, é esperar alguma coisa. É um sinal de vida, um apelo, uma ocasião de amar sem a certeza de que se vai amar. Pouco a pouco o desejo desaparece sob o prazer. (BELLENGER, 1978, p. 17)

A ficção, como pretendemos demonstrar neste breve artigo, pode superar o que Gilles Deleuze considerou como “erro da filosofia”, ao pressupor que as pessoas comuns sentem prazer ao pensar, na medida em que o prazer de pensar pode surgir tanto do desejo de escrever quanto do desejo de ler. O leitor, portanto, não apenas amplia a instância autoral como a liberta do reducionismo das interpretações ancoradas na autoridade do sujeito que a produziu, daí o apagamento da origem mas não do corpo ou da voz. A intenção comunicativa, inerente à instância autoral, pode fornecer pistas ou não, cabendo ao leitor, ao apreendê-la, ampliar a sua significação, até mesmo questionando-a como tal. O sujeito que lê, desse modo, traz um olhar barroco no movimento sinuoso daquele que vê o mundo a partir de um ‘ponto’, apenas um começo para a aventura da existência na leitura. Se é a crítica romântica que dá à reflexão o estatuto mesmo da crítica não como julgadora, mas como complemento da obra de arte – daí a importância do conceito de “autor ampliado” –, o olhar barroco, por sua vez, desenha o percurso que nos pode levar do sublime (o informe) ao belo (a forma). O movimento em espiral, que caracteriza a forma da arte barroca, metaforiza a complexidade do sujeito – a errância do ser humano, em sua busca existencial e dialógica. Mas é essa errância que constitui um mapa invisível no qual se inscrevem as possibilidades do ser.

É a arte, e esta é a tese defendida por Walter Benjamin, e não o “eu”, que constitui o núcleo da reflexão da crítica romântica. Aliando o que afirma Benjamin aos estudos kantianos, se o “autor ampliado” é o leitor, podemos relacionar esse conceito ao de “mentalidade alargada” desenvolvido por Kant, em sua *Crítica da faculdade do juízo*.

Nós temos uma faculdade do juízo simplesmente estética, de julgar sem conceitos sobre formas e encontrar no simples ajuizamento das mesmas uma complacência que ao mesmo tempo tornamos regra para qualquer um, sem que este juízo se funde sobre um interesse nem o produza. Por outro lado, temos também uma faculdade de juízo intelectual, de determinar a priori para simples formas de máximas práticas (enquanto elas se qualificam espontaneamente para uma legislação universal) uma complacência que tornamos lei para qualquer um, sem que nosso juízo se funde sobre qualquer interesse, mas contudo produz um tal interesse. O prazer ou desprazer no primeiro juízo chama-se o prazer do gosto; o segundo, o do sentimento moral. (KANT, 1993, p. 146)

No romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, o narrador propicia esse dimensionamento de um ponto de vista particular, ao superar a limitação desse mesmo ponto de vista pela compreensão da linguagem do outro. Sem que assuma a mudança nele desencadeada, Paulo Honório oscila entre o delírio e a lucidez, entre o tempo presente e o tempo passado, e o faz ora como um espectador de seus próprios atos, ora como um ator que vê a si mesmo pela necessidade de julgar inerente ao ato de escrever. A escrita requer, também, o distanciamento da ação. Aquele que narra já não se encontra no centro da ação, possibilitando a passagem da instância do conceito para a do exemplo, isto é, o selecionar um particular para revelar a generalidade.

A força avassaladora de *São Bernardo* decorre justamente dessa passagem de uma ordem da linguagem a outra, a partir da falta – a morte de Madalena. É ao assimilar a linguagem e os valores de Madalena que Paulo Honório compreende a si próprio e avalia a dimensão de seus atos. No romance, o pensar está relacionado ao conhecimento de si e a atividade de escrever conjuga, simultaneamente, tanto a função de ator quanto a de espectador, mesmo que não se almeje o “sentido do todo”.

Atualmente, nas narrativas pós-modernas, valoriza-se, principalmente, essa visão do particular, do individual, o que vem merecendo críticas por parte daqueles que vêem nessa característica um descompromisso com os valores sociais coletivos e uma prática que apenas reitera a fragmentação do sujeito na sociedade contemporânea. No entanto, pouco se poderia compreender sobre a condição humana e sua complexidade – a do homem, a da mulher, a do louco, a do marginalizado, a do homossexual etc. – caso fosse privilegiado um olhar que tudo vê. O ato de narrar, em *São Bernardo*, dramatiza exatamente os limites do sujeito e daí decorre a sua força, a sua contundência. Paulo Honório não sabe e não diz tudo, vale-se da elipse, do resumo, da contenção, assim como exagera, delira, confunde tempo e espaço, oferecendo àqueles que o lerem a visada de um homem endividado por seus próprios crimes. Ao escrever sobre a sua própria vida, Paulo Honório dá

corpo a um texto, um tempo e seu devir. A dimensão da perda no romance assinala, a partir da percepção da finitude, a produtividade do diálogo, da escrita e da oralidade. De seus conhecimentos rudimentares, centrados na técnica, na razão instrumental, Paulo Honório assume-se como um “ser de razão”, e o faz ao dar forma à emoção de uma perda, o sentimento de finitude. A originalidade da obra de Graciliano reside no fato do romance construir-se a partir do desvelamento do processo da escrita, pela compreensão da linguagem em sua dimensão humana, sem perder de vista as suas implicações no concreto da existência. A visão de mundo do autor configura-se nos procedimentos e no tema, o que pode dar à morte uma função estruturante em cada história, em cada leitura.

Enquanto a verdade é infinita, a obra de arte singular é “essencialmente finita” (BADIOU, 1994, p. 43), decorrendo daí a vitalidade do sujeito que não é origem, não é a fonte do sentido ou de verdade, mas é “(...) constituído por uma verdade” (Idem). Conforme Alain Badiou, autor de *Para uma nova teoria do sujeito*, por haver verdade é que há sujeito. O sujeito é apenas um “ponto de verdade”, a “(...) dimensão puramente local de uma verdade” (Idem, p. 44), levando-nos a compreender Paulo Honório a partir do evento de sua enunciação: um livro autobiográfico, que problematiza os limites entre ficção e história, entre objetividade e subjetividade, como uma forma de dizer que um evento teve lugar e esse lugar não é simples, não cabe em dicotomias, mas sinaliza a percepção da complexidade do sujeito como um ser de linguagem. O percurso de uma vida, retomada aos ‘saltos’ – a infância miserável, a juventude desastrada, os crimes, o ciúme, a ambição desmedida pela propriedade – tudo isso forma uma moldura trágica, mas incompleta. O mal, nesse romance, não se limita, não se contorna ou se evita, ele requisita um olhar histórico, no trajeto de uma vida tomada em sua singularidade. O mal é histórico, produzido pelo ser humano, não se origina de forças além do humano, está nele e requer que o compreendamos nessa dimensão. Esta é uma das linhas de força da ficção de Graciliano Ramos, ainda hoje lida com interesse. Será a partir dessa força que Graciliano irá questionar o papel e os limites do escritor na sociedade contemporânea, instaurando o não conformismo, o não preconceito e a busca incessante de sentidos para a existência humana.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
 ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Trad. André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993 a.
 _____. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. Antonio

- Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida, Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993b.
- _____. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Trad. Helena Martins et alii. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993c.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito* – conferências brasileiras. Trad. Emerson Xavier da Silva, Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance). Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José P. Júnior et alii. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988.
- BELLENGER, Leonel. *Os métodos de leitura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras/EDUSP, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão* – ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CHIAMPI, Irlemar (Coord.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- JOBIM, José Luís (Org.) *Palavras da crítica* – tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento* – as formas do discurso. Campinas/São Paulo: Pontes, 1987.
- PÊCHEUX, M. *Les vérités de La Palice*. Paris: François Maspero, 1975.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

