

Confessa-se um real: Graciliano Ramos e o paradoxo da alienação

Un real se confiesa: Graciliano Ramos y la paradoja de la alienación

A real is confessed: Graciliano Ramos and the alienation paradox

AUTOR

Felipe Bier*

felipebier@gmail.com

* Professor colaborador no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Brasil).

RESUMO:

Este estudo tem como objetivo examinar a obra de Graciliano Ramos, mais especificamente *São Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938). Partirei do *insight* de Antonio Candido a respeito da obra do autor: ela oscilaria entre dois polos, ficção e confissão. Em vez de considerá-los mutuamente exclusivos, a hipótese é que a oscilação diz respeito a uma leitura paradoxal da modernização, na qual ela é vista como necessária, mas impossível. Os traços dessa impossibilidade, por sua vez, dizem respeito a uma compreensão particular da ideia de alienação: a saber, a ferramenta chave para produzir uma falta que, em si, constitui o objeto em que Ramos se interessa, o sertão como *locus* de exploração. Será levado em consideração o contexto específico do romance dos anos 1930 no Brasil, bem como sua relação com os acontecimentos políticos da época e o lugar particular que o país ocupou no capitalismo ocidental. Por fim, será levantada uma hipótese a respeito do arranjo formal de Ramos. Afirmando que seu realismo depende da confissão dessa impossibilidade, na qual a alienação é exposta e por meio da qual seria possível vislumbrar um traço utópico além dos limites do moderno.

RESUMEN:

Este trabajo tiene como objetivo examinar la obra de Graciliano Ramos, más concretamente las novelas *São Bernardo* (1934) y *Vidas secas* (1938), partiendo de lo que observó Antonio Candido sobre su obra: su oscilación entre dos polos, la ficción y la confesión. En vez de considerarlos como mutuamente excluyentes, la hipótesis es que dicha oscilación se refiere a una lectura paradójica de la modernización, percibida como necesaria, pero imposible. Las huellas de esta imposibilidad, a su vez, aluden a una comprensión particular de la idea de la alienación como la herramienta clave para producir una falta, que en sí, constituye el objeto mismo por el que se interesa Ramos: el *sertão* como *locus* de explotación. El análisis tiene en cuenta el contexto específico de la novela de la década de 1930 en Brasil y su relación con los acontecimientos políticos de la época, y el lugar particular que ocupaba el país en el capitalismo occidental. Finalmente, se plantea la siguiente hipótesis sobre el arreglo formal de Ramos: su realismo depende de la confesión de esta imposibilidad, que expone la alienación y trae a la luz un rasgo utópico ubicado más allá de los límites de lo moderno.

ABSTRACT:

This study aims to examine the work of Graciliano Ramos, more specifically *São Bernardo* (1934) and *Vidas secas* (1938). I will start from Antonio Candido's insight regarding the author's work: it oscillates between two poles, fiction and confession. Instead of considering them as mutually exclusive, the hypothesis is that the oscillation concerns a paradoxical reading of modernization, in which it is seen as necessary but impossible. The traits of this impossibility, in turn, concern a particular understanding of the idea of alienation: namely, how to manage a lack that, in itself, forms the object Ramos is interested in: the *sertão* as the *locus* of exploitation. The specific context of the 1930s romance in Brazil will be taken into

account, as well as its relationship with the political events of the period and the particular place that the country occupied in Western capitalism. Finally, a hypothesis will be put forth regarding Ramos' formal arrangement. I argue that its realism depends on the confession of this impossibility, in which alienation is exposed, and through which it would be possible to glimpse the utopian trait beyond the limits of the modern.

1. Introdução

Antonio Candido, em estudo clássico sobre a obra de Graciliano Ramos, analisa-a articulando-a ao redor de dois vetores: ficção e confissão. Com efeito, subentende-se ao estudo do crítico que há algo de um contínuo entre ambos polos: uma gradativa subsunção da ficção à confissão. A coerência deste movimento na obra de Graciliano Ramos parece ser, para Candido, dada pelo peso do interesse pelo concreto, ou, como coloca o crítico: “respeito pela observação e amor à verdade. Como escritor, [Graciliano] era compelido por força invencível a registrar os frutos daquela segundo os princípios desta” (Candido, 1956, pp. 67-68). É bastante significativo que Candido identifique, na relação entre observação e verdade, na qual a última prepondera, o dinamismo da obra de Ramos. Mais que isto, que sejamos levados à confissão como resultado desta interação. O que exatamente confessa Graciliano?

Em grande medida, responder a esta pergunta é a tarefa principal deste texto. O interesse não recai tanto na confissão como a entende Candido (a saber, a ênfase no relato da experiência do autor), mas num entendimento mais amplo (e ao mesmo tempo mais agudo) do termo. A intenção é demonstrar que, talvez, a divisão da obra entre momentos de prevalência da ficção e outros de confissão, embora à primeira vista adequada, mascare um movimento que corre mais fundo na obra de Graciliano, sobretudo em sua produção de 1933 a 1938: a saber, um entendimento específico da civilização, seus processos modernizantes e a particularidade do caso brasileiro. Tudo isto articulado à representação da sociedade nordestina de diversos ângulos, e que decerto deságua numa formalização dos impasses brasileiros e nas questões estéticas da época¹. Uma agrimensura do real em chave ampla, que abrange desde aspectos sócio-históricos à própria palavra literária, sua relação com seus objetos e o sujeito que a enuncia: este seria o nó da confissão. Tratar-se-ia, portanto, de um projeto cujos antagonismos irradiam do núcleo duro da obra, ponto ao qual pretendo aludir ao final deste estudo.

O interesse está naqueles que considero os pontos de maior tensão entre ficção e confissão - representados aqui por *São Bernardo* - e na obra que, sugiro, constitui-se a partir da perspectiva do que é confessado, que é *Vidas secas*. Sem a pretensão de fazer uma extensa digressão sobre os dois romances de Graciliano Ramos, o corte será mais preciso. O foco recairá sobre os traços que, em ambas as obras, permitem uma generalização conceitual sobre a interação entre verdade e confissão no conjunto da obra, relação que se apoia sobre um entendimento de alienação subjetiva e social.

2. O romance realista de 1930

Há algo desta problemática em conexão direta ao passo da literatura dos anos 1930. Graciliano Ramos é figura importante no traçado literário da época e de modo decisivo contribui às tendências regionalistas, bem como ao que Candido chamou de ‘neonaturalismo’. Da mesma forma, o escritor contribuiu para a definição dos contornos de uma literatura desencantada, consolidando o tipo que Luís Bueno, retomando Mário de Andrade da “Elegia de Abril”, ressalta como presença marcante da prosa da época: “o fracassado como a figura hegemônica no romance de 30” (Bueno, 2006, p. 76). Este significativo do fracasso é de extrema importância à discussão que aqui se propõe, em grande medida por posicionar o romance de 30 em contraste com a literatura dos anos 1920, na chave indicada por Mário de Andrade e décadas depois perseguida por João Luiz Lafetá (2004). Mas, sobretudo, por fazer do fracasso um índice da relação do romance com a história convoluta dos anos 1930.

PALAVRAS-CHAVE

São Bernardo;
Vidas secas;
realismo;
confissão;
moderno.

PALABRAS CLAVE

São Bernardo;
Vidas secas;
realismo;
confesión;
modernidad.

KEYWORDS

São Bernardo;
Vidas secas;
realism;
confession;
modernity.

Recibido:
02/04/2020

Acceptedo:
24/09/2020

Este parece ser o ponto focal de muitas análises de Graciliano Ramos. A própria relação e o envolvimento do autor com a política da época são complexos. Se Ramos era sabidamente um escritor de esquerda que posteriormente se filiaria ao Partido Comunista, chamam atenção os laços com a política da Velha República às vésperas do golpe varguista, bem como sua desconfiança para com a revolução. Esta relação conturbada é ressaltada por Randal Johnson, que enfatiza o vínculo de Graciliano com o governo derrubado pelas forças do movimento de 1930, e o subsequente tensionamento de suas funções como homem público no estado de Alagoas na era dos interventores de Vargas. Johnson chega a afirmar que

Graciliano's arrest in March 1936 may well have had nothing to do with his political positions, and much less with his literary pursuits, but rather may have resulted from denunciations made by people who, in the wake of the Revolution of 1930, resented actions Graciliano took as mayor of Palmeira dos Índios or as director of public education (Johnson, 2017, p. 36).

Sob esta luz, uma primeira camada de entendimento sobre o senso de fracasso e ruína pode ser remetida a uma aguda e contraditória vivência dos eventos da década. Embora a intenção deste estudo não seja ponderar sobre as posições políticas de Ramos, sua relação com os tectonismos históricos da época tem importância já que é possível especular a respeito de uma relação entre os solapamentos políticos vividos pelo autor e um ponto de virada na atividade literária do autor; da mesma forma, é possível ler os nexos paradoxais do autor com a velha política como gérmen para a constituição de uma posição tensionada frente à modernização do país.

Os traços deste tectonismo aparecem, acima de tudo, nos narradores de Graciliano, os quais, sobretudo em *Caetés*, mas também em *Angústia*, são sujeitos formados a partir de um deslocamento social. João Valério e Luís da Silva colocam-se como frutos desgarrados do mundo da Velha República, como aponta Roberto Vecchi (2017, p. 47) em seu estudo sobre o primeiro romance de Graciliano. O crítico menciona uma temporalidade tripla em jogo no romance: aquela da pequena cidade do interior onde se desenrola o *plot*; aquela do romance histórico escrito por Valério; e outra, esta talvez a mais importante, que é a da modernidade. Esta se desenvolve concomitantemente *fora* da vida interiorana, círculo desenhado pelo romance, e *dentro* da métrica subjetiva do narrador. A coabitação destas temporalidades “*does not simply translate a state of conservation and permanence, but maps out something more substantial: the condition of being at the periphery within the heterogeneous times of modernity*” (Vecchi, 2017, p. 47).

A experiência desta dissonância, ou de uma heterogeneidade no coração das obras de Ramos, é essencial não apenas por refletir o aspecto periférico do realismo brasileiro, entendido em chave schwarziana (Schwarz, 1997), mas por criar um conjunto de antagonismos cuja tensão é bastante original: por um lado, o velho mundo das oligarquias coronelistas do nordeste brasileiro paira fantasmaticamente sob a nascente (e ainda medíocre) dinâmica burocrática e pequeno burguesa da década de 1930. Por outro, o sujeito desenraizado deste velho mundo, ao ser transplantado para este cenário em transformação (e ao qual só poderíamos chamar de proto-burguês), carrega consigo o conteúdo simbólico associado ao moderno, com o qual ataca a idiotia da nova ordem.

Trata-se de fato de um enredamento de temporalidades no qual o pertencimento ao moderno é bastante problemático. O argumento sobre *Caetés* esclarece um ponto fundamental: o outro imaginado nos tupinambás antropófagos, que devoram os restos da civilização naufragada, não seria a metaforização literária da situação social do próprio narrador? Em outras palavras, este outro devorador ancestral é também aquele que se põe na posição do sujeito do romance; este sujeito, na mesma medida, apega-se à palavra literária de modo a devorar a civilização e fazer face à reificação burguesa, ainda que faça do moderno seu local de enunciação e estranhamento, seu ponto de partida e seu alvo. Tem-se aí, em algo que se pode chamar uma *esquizofrenia do moderno*, uma chave para o problema da confissão em Ramos.

O coração da questão é o lugar do binômio devorado-devorador na narrativa sobre a modernização brasileira. Esta premissa, que coloca em jogo a posição do *outro* na narrativa, coloca Ramos, segundo

estudo de Luís Bueno, no centro das preocupações do romance de 1930. Sobre este traço que perpassa o romance do decênio de 30, afirma o crítico:

Desde o início da década, com livros como *O Quinze* e *Menino de Engenho*, o problema da representação do outro levou a diferentes soluções ideológicas e estéticas, que vão desde a simpatia sem qualquer questionamento até à recusa completa a integrar o outro na ficção (Bueno, 2006, p. 16).

É importante para a tese de Bueno a menção à hipótese de Antonio Candido sobre a formação de uma tradição empenhada, isto é, interessada em sua função histórica para o conhecimento do país (Bueno, 2006, pp.16-17). Como é sabido, o empenho, no contexto da *Formação da Literatura Brasileira*, diz respeito à linha de congruência da oscilante literatura brasileira face ao influxo formal europeu. Ou seja, trata-se de uma tese que versa sobre a condição periférica dos autores brasileiros que, não obstante, usaram-se da literatura para a construção do país. Que uma nação deva ser construída pressupõe que o país mesmo seja tanto um *outro* para a civilização quanto para as elites locais: isto é, o empenho funciona a partir do estabelecimento de uma *alteridade no interior da nação*, o que conseqüentemente faz da literatura um jogo de definição de fronteiras. Esta é a chave para o entendimento do conceito de empenho e de sua importância para a literatura de 1930.

O que muda com a entrada no século XX? Precisamente a figuração da margem onde o empenho atua: isto é, a margem entre a civilização e seu *outro*. A título de exemplo, basta pensar em José de Alencar e algumas de suas obras regionalistas: tanto em *Til* como em *O sertanejo*, o sertão figura como local bárbaro, é verdade, mas também como campo aberto para ação patriarcal. O Arnaldo d'*O sertanejo* é a figura limiar cujo exotismo traduz-se em habilidades semi-místicas a serviço do fazendeiro, a quem é leal; já a bestialidade de João Fera em *Til* encobre um encontro traumático com o centro patriarcal, conflito cuja dissolução, agenciada pelo amor puro de Berta, resolve as crispações do romance. Em outras palavras, o sertão é uma fronteira a ser conquistada, bem como o *locus* de um outro cuja absorção modula o processo civilizatório de um país. Este processo, importante dizer, é pensado no século XIX como um encampamento do país selvagem por seus núcleos de civilidade, sediados nas casas-grandes.

É precisamente esta noção de limiar que se altera na passagem do século XIX ao XX, efeito identificado por Candido na passagem do domínio da “noção de ‘país novo’, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro” (Candido, 1987, p. 140) para o paradigma da falta, marcado pelo significante do subdesenvolvimento. Neste ponto se nota que, no século XX, este outro que é o país passa a ser um objeto infamiliar, possivelmente não conciliável com os paradigmas civilizatórios. É o que aponta Candido na famosa passagem:

Ora, dada esta ligação causal “terra bela - pátria grande”, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, e o único resto de milenarismo da fase anterior talvez seja a confiança com que se admite que a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do progresso. Mas, em geral, não se trata mais de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar (Candido, 1987, p. 142, grifos do autor).

Para Candido, e posteriormente para Bueno, três pontos são de fundamental importância para o entendimento dos anos 1930: a visão agônica do objeto brasileiro; o entendimento do limite da civilização como uma falta que beira o irreparável; e, como consequência dos dois primeiros pontos, uma nova compreensão do processo modernizador, antes visto como gradual expansão a partir do centro patriarcal, e, a partir de 1930, como nóculo de antagonismos dificilmente conciliáveis (o sertão e a cidade, o arcaico e o civilizado etc.).

Sobretudo este último ponto é essencial para a configuração de uma literatura entendida como ‘pós-utópica’ nos anos 1930. Não somente a Revolução de 30 dá início ao processo que mitiga as bases coronelistas que

davam suporte ao centro patriarcal, mas de forma ainda mais decisiva faz o Estado assumir para si a função conciliatória com os *outros* brasileiros. Isto é, o Estado agora passava a operar o que antes cabia às elites agrárias. Para além disto, a rápida industrialização do país alia-se ao desenraizamento rural, agravando o senso de urgência dos antagonismos nascentes. O acirramento dos paradoxos brasileiros significa que, para o grosso da produção de 1930,

a utopia está, então, adiada, mas não de todo afastada. Só será possível pensar qualquer utopia depois de mergulhar o mais profundamente possível nas misérias do presente. Esquadrinhar palma a palma as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30 (Bueno, 2006, p. 77).

Da ativação do objeto brasileiro e da visão da modernização não como construção, mas como devoração tormentosa de antagonismos, vêm a “preferência pelo impasse” e o mergulho nestes antagonismos, dos quais deriva a “particularidade do realismo praticado pelo romance de 30” (Bueno, 2006, p. 77). O cenário coloca o romance de 30, e particularmente a obra de Graciliano Ramos, em posição *sui generis* no que tange às discussões sobre o realismo literário. Neste sentido, a frequente comparação de Ramos com Dostoiévski, vista deste ângulo, não parece apenas uma questão de estilo. Marshall Berman reflete sobre a Rússia e seu modernismo do subdesenvolvimento, que “*to be true to the life from which it springs, it is forced to be shrill, uncouth and inchoate. It turns in on itself and tortures itself for its inability to singlehandedly make history*” (Berman, 1982, p. 232). Tem-se aí um sentido para a grande carga negativa que a literatura de 30 assume para si, com a importante nota sobre o autoflagelo a que se submete tal literatura. Este autoflagelo dá nova perspectiva para a *confissão* de que fala Candido a respeito de Graciliano, vinculando-a ao cenário em que a escrita e a própria ideia de realismo devem refletir o impasse entre antagonismos inconciliáveis. Em outras palavras, a narrativa é habitada por um desejo conflitante: utilizar-se da narrativa moderna para a construção da perspectiva do outro, um outro de cuja própria natureza se extrai um teor dissolvente do moderno.

A narrativa da época é, assim, envolta em uma atmosfera de embaraço: há, no entanto, para além disso um traço que é importante para a análise de Graciliano Ramos, que é o significativo do flagelo atravessando a própria palavra literária. Existe, no escritor alagoano, a tensão interna de duas asserções contraditórias, que em sua interação definem o realismo de Ramos: para constituir-se modernamente é urgente falar sobre o outro; é impossível falar sobre o outro sem que este corra a modernidade. Esta situação de *double binding*, veremos, é fundamental para o entendimento da potência expressiva de sua obra.

Por ora, no entanto, vale dizer do teor deste realismo em face dos entendimentos mais correntes do conceito. De cara o realismo de Ramos lança uma nota de suspeição sobre as concepções de Auerbach (2007) e Bakhtin (1984), por exemplo, para os quais o desenvolvimento do romance é inerentemente democrático, sendo que, para o primeiro, de acordo com Fredric Jameson, o avanço do romance significa “*the slow appropriation of syntactic forms capable of holding together multiple levels of a complex reality and a secular daily life*” (Jameson, 2013, pp. 3-4). Se há algo que é possível dizer sobre a obra ficcional de Ramos é que esta é altamente anti-sintética, dando ao leitor poucos momentos de resolução ao nível da trama e, sobretudo, pacificação dos antagonismos das forças que atuam um nível mais profundo da obra (por exemplo, o coronelismo moribundo e a modernização autoritária e burocrática).

O realismo de Ramos parece mais alinhado a uma compreensão dialética do conceito, proposta por Jameson, tomando o realismo literário como um processo inerentemente desagregador, no qual “*the negative and the positive are inextricably combined, and whose emergence and development at one and the same time constitute its own inevitable undoing, its own decay and dissolution. The stronger it gets, the weaker it gets*” (Jameson, 2013, p. 6, grifos do autor). O método dialético a que Jameson alude diz respeito a um profundo senso de historicidade da forma literária, profundidade que determina que as sínteses literárias sejam incapazes de sobrepujar-se aos conflitos da sociedade, que se dão a céu aberto e cuja resolução é impossível. De outro modo dir-se-ia que o realismo emerge, ao contrário do que acreditava Bakhtin, quando a alienação impera e o outro é legado à sua alteridade dissolvente. Trata-se de uma definição que parece caber ao caso brasileiro dos anos 1930, especialmente a Graciliano Ramos.

É preciso ainda enfatizar um elemento importante da tese de Jameson: em chave adorniana, o crítico norte-americano aposta na radicalidade desta alteridade para a disrupção de um discurso ideológico hegemônico. Noutras palavras, os momentos de realismo na ficção moderna rompem o tecido conjuntivo do próprio romance, assim revelando o que há de ideologia nas ideias de construção e síntese literárias. Há, portanto, nesta percepção do realismo, uma tensão inerente entre concretude e representação, algo que também ressoa na luta de Ramos com e contra a palavra literária.

Tudo depende do estatuto da alteridade em Ramos, bem como da maneira como esta alteridade afeta a voz narrativa: adentra-se assim num entendimento mais agudo do conflito que molda a confissão em Graciliano. Como buscarei demonstrar a seguir, em Ramos não se trata da alteridade de Alencar, em que o *outro* serve para fortalecer o centro da narrativa. Estaríamos aqui mais próximos de Euclides da Cunha, para o qual o outro sertanejo produz um efeito contrário: o de corrosão do escabelo narrativo original. Para atingir um realismo que não seja falseamento, Graciliano Ramos opera na chave contraditória acima mencionada - *é urgente falar sobre o outro; é impossível falar sobre o outro*. A esta fórmula, todavia, adiciona-se um possível ponto focal: é preciso fazer de si e do outro um outro. O significado deste predicado, em grande medida, depende dos traços de historicidade e do entendimento do moderno que busquei delinear até este ponto. Apesar de profundamente dissolvente, procurarei mostrar como o realismo confessional de Graciliano permite a emergência do limiar de uma nova utopia nascida precisamente de um engate da prosa de Ramos com antagonismos insolúveis.

3. A voz da propriedade

O segundo romance de Graciliano Ramos, *São Bernardo* (1934), se insere numa veia do romance que teve, no Brasil, em Machado de Assis seu maior representante: a dos romances sobre a opressão escritos a partir da perspectiva do opressor. Esta premissa em si faz a obra se destacar diante da prosa operária da época, sobretudo daquela em que a figuração do heroísmo de classe tem papel importante. Sob o risco de incorrer numa redução caricatural, seria possível dizer que a inspiração soviética de então enquadrava o romance realista em uma dupla chave: funcionalista e identitária. Funcionalista porque via no romance instrumento de luta de classes, algo como uma ferramenta anti-ideológica em que a formação burguesa do romance seria usada como arma. Isto é, se o romance se formou ao redor da construção do indivíduo burguês que navega um mundo em transformação, a prosa operária deveria fazer o mesmo, mas com sinal contrário: a velha ordem a que cumpre se opor é a própria ordem burguesa.

A isto se vincula ao segundo ponto. O caráter identitário desta prosa reside não só na coagulação dos aspectos positivos da trama em torno do herói proletário, mas também, e de modo decisivo, na identificação entre tal herói e o leitor. Desta identificação depende todo aspecto funcionalista do romance operário em sua luta contra a reificação. O aspecto moral dessa armação é claro: há o heroísmo com sua valência positiva em antagonismo com o resto do mundo, destituído de sentido. De modo resumido, o romance proletário do período reconhecia a importância do jogo entre sentido e não-sentido, síntese e alienação, mas apostava na via identificatória para resolver a questão.

Não será tão simples a solução de Ramos. É precisamente neste ponto que a narrativa de Graciliano oferece um desafio, especialmente *São Bernardo*. Trata-se de um complicado jogo de identificação e desidentificação com os polos de sentido e não-sentido no romance. Por um lado, o leitor é obrigado a acompanhar a perspectiva de Paulo Honório, um capitalista cujas práticas condizem com o momento histórico quando ascende. Deste ponto, no entanto, também se observa sua ruína moral e financeira, lugar de onde toda a necessidade da narrativa emerge.

Paulo Honório quer contar sua vida, e o faz sozinho e em primeira pessoa. Existe assim, num nível bastante óbvio, a coincidência dos lugares de emanação do heroísmo e da alienação, do sentido e do não-sentido. Em outras palavras, *São Bernardo* é mais *Dom Casmurro* do que *Cacau*. Com efeito, há entre Bentinho e Paulo Honório uma ampla ressonância, dado que ambos são proprietários em claro declínio, escrevendo a

partir de um ponto de virada histórica que traria amplas consequências à classe senhorial que representam. Mas há também entre os dois narradores uma linha distintiva traçável: embora seja possível argumentar que também Paulo Honório encharque sua narrativa de um tom auto-justificativo, de modo a fazer de sua própria história argumento para sua absolvição perante o leitor, este intento não é tão predominante quanto em *Dom Casmurro*. Em suma poder-se-ia dizer que, ainda que em ambos os romances haja um significativo teor de confissão, no romance de Machado de Assis culpa-se um outro², que é claro e bem definido (Capitu, ou a classe dependente): em *Dom Casmurro*, com efeito, parece haver consenso crítico sobre o uso das letras como mais uma prerrogativa senhorial que perpetua um ciclo de exploração, e que tem como base o deslocamento da valência negativa da narrativa para o campo do outro.

O truque machadiano, como bem demonstrou Roberto Schwarz (1997), estaria precisamente no manejo da alienação, exposta em duas camadas: a primeira, como se viu, aponta para o outro (Capitu) como polo da falta; a segunda, mais profunda, dá a ver um vazio no centro próprio discurso senhorial. Uma vez decifrado, o realismo machadiano escancara os mecanismos mesmos da reificação, reproduzidos com auxílio da forma-romance. Algo similar acontece em *São Bernardo*. Como no romance machadiano, trata-se de uma excursão ao redor dos aspectos perversos do capitalismo brasileiro. Com efeito, Paulo Honório chega a desculpar-se (com ou sem modéstia, a descobrir) pela qualidade do livro, já que o autor nunca pôde se dar ao luxo de dedicar-se às letras: é-lhe inútil tentar munir-se de tais ferramentas, pois, diz ele,

elas não me tentavam e porque me orientei num sentido diferente. O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. *Tudo isso é fácil quando está terminado e embira-se 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* (Ramos, 1947c, p. 11, grifos do autor).

Como se vê, existe no tom da narrativa de Paulo Honório um propósito claro: menos uma ênfase na posição patriarcal atingida, e mais em sua ascensão social. Paulo Honório parece querer posicionar-se, nestes capítulos iniciais, a partir da perspectiva do romance realista tradicional. Mas o resultado é bastante diverso, como qualquer leitor do livro pode perceber. Sua ascensão da pobreza à condição de proprietário ocupa parte considerável do livro, mas em nenhum momento o leitor tem a impressão de que Paulo Honório *nunca fora proprietário*. Há assim algo de inamovível em sua posição: a trajetória não serve para ressaltar o caráter heroico de sua personalidade, muito menos acentuar as virtudes de uma nova classe nascente em antagonismo com as velhas estruturas. Pelo contrário, o que se obtém da narrativa é a visão a partir de um dínamo capitalista devorador de outros que sempre esteve lá. Da mesma maneira que o sertão em *Vidas secas* é representado como uma força alheia e inconquistável, também a brutalidade de Paulo Honório se mostra a partir de uma posição fixa. O resultado é que a propriedade, conquistada à força e sob os expedientes mais escusos, torna-se identificada ao proprietário. Ou seja, ao final da narrativa o leitor tem todos os elementos para considerar que *São Bernardo* é Paulo Honório.

Após narrar o excurso de um violento percurso capitalista, resta a perspectiva de uma máquina que, após não encontrar mais nada para subsumir, come suas próprias entranhas. Deste processo autofágico nasce a narrativa. Tem-se então uma situação curiosa, pois a narrativa desta conquista não lhe serve para a solidificação do *eu*, mas para seu total esvaziamento: da narrativa tira-se a conclusão de que Paulo Honório pode sucumbir, mas persistem a propriedade e a brutalidade. A narrativa funciona como uma versão fantasmática do romance realista, na qual Paulo Honório pode ser visto como o espectro de um Julien Sorel. É possível pensar, assim, *São Bernardo* como habitando o lugar de desrecale do realismo tradicional, o que já diz algo sobre o realismo buscado por Graciliano Ramos. Vê-se assim uma outra faceta do anti-heroísmo das personagens de Ramos: trata-se não só de um jogo formal, talvez inspirado pelo modernismo ou realismo russo, mas de um posicionamento mais profundo sobre a forma-romance e sua relação com processos modernizadores, especialmente os brasileiros.

Há assim uma prevalência do negativo em Ramos: a narrativa do proprietário arrivista, que incorpora, em sentido profundo, o capitalismo brutal e a acumulação primitiva, transforma o seu eu em máquina,

identificando-se, por fim, à propriedade que conquista. Existe, portanto, um manejo específico da alienação em *São Bernardo*: Graciliano leva a sério a premissa do romance realista tradicional (*o mundo é ausente de sentido*); ele no entanto opera um desrecalque do conteúdo negado pela novela europeia, que é precisamente o fato de que a trajetória individual, em si, não tem valor senão quando atrelada ao capital. É disto que trata Ana Paula Pacheco quando, ao examinar *São Bernardo*, cunha e aplica o conceito de uma 'subjetividade de lobisomem' a Paulo Honório; ao falar dos momentos finais do romance, quando as ruínas pessoais de Paulo Honório se confundem com sua decadência econômica, a crítica afirma:

Sem quase ninguém por perto, a verdade de sua fortaleza é um pesadelo até mesmo para ele. O mundo reificado agora se revela "sobre-natural", pois a alma que havia nas coisas (...) não resiste à ausência do capital, que enfeitiçava o que não tem alma (...). A narrativa então dá então um giro. Paulo Honório perde o ânimo quando já não pode ser sobre os de baixo, quando não há muitos contra quem exercer a violência que o constitui. *A subjetividade assentada no constrangimento de outros ao seu domínio traduz-se retrospectivamente na figura de um lobisomem*. O autorretrato que resta não é inteiramente o de um homem, e a narrativa assume como ponto de fuga a autodestruição (Pacheco, 2010, p. 80, grifos no original).

A caracterização de Pacheco é precisa, e a imagem do lobisomem faz pensar no tipo de transformação subjetiva a que Paulo Honório é submetido. A crítica dá a entender que o mundo reificado dava uma forma a Paulo Honório, algo como um reflexo invertido no qual, ao olhar para a propriedade e para o funcionamento do capital, poderia ver-se como homem. Quebrado o espelho, o *sobrenatural* emerge no pio da coruja como símbolo da desgraça, bem como no próprio dismantelamento subjetivo que, interessadamente, o leva a narrar. Trocando em miúdos, a máquina capitalista tenta consumir os *outros* no romance: a terra agreste e bárbara, a política local, os trabalhadores pobres e, claro, Madalena. Uma vez consumidos todos, o dínamo passa a corroer o próprio narrador, processo que leva a um reaparecimento do *outro* como signo do sobrenatural e desgraça. Neste sentido, é interessante pensar que a extrema negatividade de *S. Bernardo* é também um comentário sobre o impasse civilizatório, já que o travamento da roda acumuladora é causado pela própria insaciabilidade do capitalismo brasileiro.

Os termos da equação, portanto, mudam. O polo do não-sentido estava no mundo; este, quando tocado pelo capital, passa ao polo do sentido. O castelo de cartas desaba de uma só vez, imergindo o mundo na ausência de sentido novamente, e de forma definitiva: o *outro* como não-sentido é o que, no fim, prevalece. É importante notar que, neste processo, o *outro dominado* é aglutinado sob o significante de um sertão que recua com a empresa de Paulo Honório para posteriormente derrubá-lo da sela. Voltarei a este ponto mais à frente.

Ele narra, destarte, da perspectiva do lobisomem, uma alegoria poderosa do capitalismo brutal da periferia, como aponta Pacheco. A trajetória é, deste modo, a narrativa de construção de um perverso, cuja lei encarnada é a acumulação. Mas, como parte da crítica aponta, e com razão, o intento de narrar e recompor seu percurso gera uma dúvida sobre uma possível redenção humanista de Paulo Honório. Estamos novamente no território da confissão.

A pergunta é então: por que Paulo Honório narra? Uma tomada crítica aposta na transformação da personagem pelo simples exercício da escrita. Benjamin Abdala, por exemplo, afirma sobre o intento de narrar:

Não há objetivo de ganho que movia suas ações. Entretanto, ele já mudou, e o livro que escreve é mostra disso. Seu caráter já não é o mesmo, e as bases de sua subjetividade o distanciam do primeiro Paulo Honório. A diferença entre o primeiro e o segundo é a experiência de vida, valorizada por Graciliano Ramos (Abdala, 2012, p. 194).

A posição é curiosa, pois presume que tenha havido, em meio ao processo intenso de autodestruição e supressão do *outro*, algum acúmulo humano, que se traduz na própria narrativa. Sobre este acúmulo, Abdala

ainda afirma que a escrita se insere no espaço de “uma práxis mais *plena*, situado num plano de reflexões mais abrangentes que movem o processo enunciativo” (Abdala, 2012, p. 134, grifo do autor). Notam-se, portanto, duas posições críticas sobre a enigmática escolha feita pela personagem de compor um livro sobre sua experiência: de um lado há a subjetividade do lobisomem, absolutamente desconfigurada a partir do momento em que o dínamo do capital empaca; por outro, uma subjetividade que, ao confessar seus pecados, inicia um processo de reconstrução humanista, ou de desalienação possível, cuja acumulação seria propriamente o esteio de um processo crítico-reflexivo que resulta na escrita.

4. O canto escuro do humanismo

São Bernardo pôr-se-ia assim entre o cinismo e a redenção. O argumento, no entanto, é de que não há necessidade de escolher entre ambas as perspectivas, que parecem se complementar. Como dito anteriormente, parece claro que o livro serve como inventário de suas ações em chave autoindulgente. Corroboram com isto diversas passagens do livro, nas quais o narrador reitera que não lhe haveria escolha senão agir como agiu. Porém o trecho que se mostra mais revelador é aquele em que introduz Madalena na narrativa. Diz o narrador: “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, 1947, p. 117, grifo do autor).

Neste ponto é possível traçar uma interseção entre a perspectiva humanista e a do lobisomem, sem que ambas sejam mutuamente excludentes. Por um lado, Paulo Honório reflete sobre sua culpa, reforçando a ideia de que a escrita do livro parte de um intento de *conhecimento* de si, ou uma tentativa de fazer o eixo do sentido gravitar em torno do sujeito e fora da órbita do capital. Por outro lado, no entanto, é possível afirmar que a narrativa nasce do senso de ruína que assombra o proprietário: espiral descendente que tem início com o suicídio da esposa. Deste lugar de ruína, resta o lobisomem, que todavia faz um esforço último de, através da narrativa, conhecer e revirar este canto escuro de sua história: a morte da mulher.

A importância de Madalena para a narrativa não pode ser reiterada o suficiente. Da mesma forma como Diadorim promove o empuxo principal de *Grande sertão: veredas*, Madalena é o local de irradiação do principal impasse do romance: o nó que Paulo Honório não consegue desatar. Tal qual a personagem rosiana, Madalena habita dois mundos, e está simultaneamente dentro e fora do universo retratado em *São Bernardo*. Madalena faz parte do mundo interiorano, e como mulher desgarrada de sua família, dispõe-se ao conveniente casamento com o proprietário Paulo Honório. Em outras palavras, Madalena é ciente de sua posição de dependência, de modo que a gravitação em torno do matrimônio faz sentido. Fala-se, portanto, de um resquício daquele mundo machadiano, em que o patriarca incarna o polo de sentido no mundo social e, conseqüentemente, na narrativa.

Mas Madalena também está fora, seja por sua educação e profissão, seja por seu posicionamento político, e sobretudo por sua disposição quanto à relação conjugal e seu papel na instituição familiar enquanto mulher. Neste sentido, a personagem está afinada aos tempos e às agitações políticas, pertencente também ao campo semântico da modernidade. O essencial, todavia, não é tanto a simbologia por trás da personagem, mas de que maneira estes elementos servem como tensores formais para a narrativa. Algo deste dilema pode ser recuperado da conversa entre Paulo Honório e Madalena, quando o primeiro pede a segunda em matrimônio.

Sem dúvida o nome correto para o que se passa é negociação, na qual Paulo Honório, intermediado por Dona Glória e Gondim, acerca-se de Madalena, primeiro com um convite para assumir a escola que planeja erigir em sua propriedade. Dada a recusa, ele passa então para o pedido de casamento: “Felicito-a pela sua prudência. Efetivamente a senhora se arriscava a ficar sem mel nem cabaço.../ - Se o senhor reconhece... / - Reconheço. E venho trazer-lhe outra proposta. Para ser franco, essa história da escola foi tapeação” (Ramos, 1947c, p. 101). Paulo Honório age com estratégia, como faz em seus negócios, atraindo a futura companheira com a proposta de um laço empregatício. Seria imprudente afirmar com total segurança que

Madalena é cônica da estratégia, mas há indícios, neste e em outros momentos, de que ela é ciente da *tapeação* de Paulo Honório.

Parte da *tapeação* a que Madalena parece atentar é o fato de que o contrato de negócios prevê uma igualdade de condições entre as partes: é deste ponto que parte Paulo Honório, afirmando: “Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...” (Ramos, 1947c, p. 101). Como num ato falho, o narrador dá a ver a natureza desta união - um contrato em que ambos entram com uma parte, e que possivelmente é de benefício mútuo. Madalena responde colocando ênfase precisamente naquilo que é, para Paulo Honório, incalculável: o quanto ambos sabem um do outro, e suas diferenças subjetivas. Em outras palavras, Madalena faz menção ao amor ou sua ausência como fator fundamental para a união, ou o que está necessariamente fora do escopo capitalista de Paulo Honório. Madalena, portanto, divide sua pobreza em duas frentes: uma falta material a que Paulo Honório pode e acaba se endereçando; outra de ordem diversa, emocional ou amorosa. Esta última, como se sabe, será a pedra no sapato de Paulo Honório precisamente por tratar-se de uma falta que, ao menos para Madalena, mostra-se incapaz de ser animada pelo capital. Há, assim, um canto na subjetividade da esposa que é inalienável, e esta é a ruína do narrador.

5. Um outro tipo de pobreza

A ambiguidade e o pertencimento a dois mundos em antagonismo ficam patentes na resposta final de Madalena: “O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório [...]. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que eu sou pobre como Jó, entende?” (Ramos, 1947c, p. 103). A ambivalência de Madalena fica evidente na medida em que funciona simultaneamente em dois registros: a equalização via contrato e uma diferença subjetiva irreduzível. As entrelinhas da resposta acessam o significante fundamental desta negociação, que é a pobreza. A pobreza material entra, bastante explicitamente, no cálculo de Madalena. A pobreza significa também que é sua própria subjetividade que também fica à mercê do marido.

Este significante maneja a questão da dependência, tão importante para a literatura brasileira, apontando para uma virada em seu tratamento. A nível histórico, a questão parece revolver em torno da dependência ante uma nova atitude capitalista. A saber, para o dinamo de acumulação primitiva que é Paulo Honório, a simples gravitação de dependentes ao seu redor não é suficiente. É preciso reduzi-los ao osso, extraindo destes dependentes tudo aquilo que é possível. O caso de Madalena não é tão diferente: Paulo Honório tem um desígnio claro para o casamento, que é estabelecer a sucessão dinástica de sua propriedade. Para isto, e para sua infelicidade, é necessário que este outro, a mulher, condescenda à submissão completa a uma ordem fálica, o que não é o caso.

Um outro pobre, que não tem nada a dar além de si, mas que não obstante recusa-se a dar-se por inteiro: este é o 'problema' do narrador. Para Paulo Honório, há uma maneira de lidar com a pobreza: ela se submete à ordem do capital, e os restos desta exploração - seus ossos roídos - são descartados. Curiosamente, é neste espaço do dejetos da exploração que Paulo Honório posiciona a função da religião:

A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. Admito Deus, *pagador celeste dos meus trabalhadores*, mal remunerados cá na terra, e admito o diabo, futuro carrasco do ladrão que me furtou uma vaca de raça (Ramos, 1947c, p. 157, grifo do autor).

Percebe-se a maneira como Paulo Honório vê o mundo: de um lado, os dejetos de sua própria exploração são cuidados por Deus, enquanto que aqueles que casualmente tenham-lhe extraído algo sofrem a punição do diabo. Mais do que uma visão cínica e autocentrada da religião, o que o trecho dá a ver é como a personagem trabalha num circuito fechado, no qual a dívida (seja sua dívida com os trabalhadores, seja a do ladrão para com ele) deve ser reparada em algum momento. Noutros termos, o sistema a que Paulo Honório

se refere não deve deixar nenhuma falta estanque: a dívida deve ser sempre movimentada e passada a outro, mesmo que este outro seja um ser sobrenatural.

Em grande medida esta visão sobre a dívida explica sua trajetória de ascensão, bem como sua aderência a um entendimento fino do que é o capitalismo. Tudo começa com uma dívida que ele mesmo contrai, a juros absurdos, das mãos do agiota seu Pereira, enquanto persegue o capital. Talvez a epifania de Paulo Honório tenha sido que não se persegue o capital via trabalho, mas sim através da manipulação da dívida: é desta forma que consegue a propriedade de *São Bernardo* das mãos de Padilha, afundando-o em empréstimos e apossando-se da fazenda.

É possível equacionar esta trajetória da seguinte forma: o ofício do capitalista não é perseguir o polo positivo do capital (o trabalho), mas sim aquilo que é falta (a dívida). De certa maneira, *São Bernardo* oferece uma visão do capitalismo com um sistema que opera através do manejo da alienação, agora entendida não apenas como *reificação*, mas como extração ou produção de falta: uma extração original atrai o trabalho, e desta forma a roda do capital gira com sua polaridade positiva orbitando uma negatividade.

Esta definição estaria de acordo com o que Marx chamou de acumulação primitiva do capital. Ao falar-se em acumulação primitiva em *São Bernardo* é portanto necessário que o termo se refira não apenas ao caráter tosco e violento da representação deste processo no livro, mas também, e principalmente, ao que está em jogo no romance: a organização da dívida, o controle sobre ela, e seu uso para exploração do trabalho. É a partir disto que podemos compreender, por exemplo, a aversão da personagem ao comunismo e à revolução. Perguntado por Madalena sobre o porquê de sua oposição à revolução, Paulo Honório responde: “Ora porquê! *Porque o crédito se sumia*, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. Sem falar na atrapalhão política” (Ramos, 1947c, p. 152, grifo do autor). Uma revolução traria, portanto, *um estancamento da falta*, a impossibilidade de movê-la adiante, de cercá-la, passá-la à frente, transformá-la em trabalho, bens, exploração, crédito e mais dívidas.

Curiosamente, a ação generosa do comunismo, muito como o amor, poria um fim na exploração do trabalho, impondo um travamento a esta roda. Com efeito, tratar-se-ia do nivelamento da dívida a nível societal, de modo que aquele que detém o poder sobre ela não mais atrairia seus dependentes, modificando profundamente o sentido da pobreza: não mais como pedra de toque para um contrato de exploração, ela acenaria a uma pobreza que não se deixa reduzir a resto. Existe, assim, uma homologia bastante explícita entre a irredutibilidade de Madalena e o espectro do comunismo: em ambos, trata-se de um *para além da exploração*, ou um nódulo imune à alienação.

Com efeito, é importante pensar no suicídio de Madalena sob esta ótica: trata-se de um ato de resistência multinivelado. Acabar com a própria vida antes que Paulo Honório o faça resguarda-lhe um último gesto subjetivo possível, em que a personagem aciona seu desejo. O suicídio também opera em nível estrutural: como se sabe, a narrativa de Paulo Honório é em grande medida motivada pela ação da esposa; a morte também dá início ao ciclo de ruína que o narrador vive no presente da narração. É, desse modo, produtivo examinar a confissão de Paulo Honório sob esta perspectiva; a saber, trata-se de uma narrativa que nasce de uma dívida impagável, estabelecida pela esposa. Lida-se assim com uma falta que estabelece um corte na cadeia exploratória do narrador, efetivamente posicionando uma dívida para além de seu alcance, e que tampouco pode ser legada ao divino. O suicídio de Madalena põe-se assim num limbo simbólico, lugar de onde Paulo Honório extrai a narrativa: “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 ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história” (Ramos, 1947c, p. 215).

A empreitada narrativa de Paulo Honório é desta forma também recheada de ambiguidades: a principal delas sendo o fato de querer fazer da escrita mais uma empresa comercial, para a qual arregimenta uma força de trabalho. A tentativa demonstra mais uma vez o mecanismo exposto acima, a intenção de dar movimento a uma dívida. Seu insucesso, portanto, fala alto, já que a narrativa seria inteiramente diferente tivesse o narrador conseguido levar a cabo o desígnio original. Paulo Honório desta forma vê-se como que

retornando à posição inicial de sua trajetória, quando devia sozinho mover a falta. Não é por acaso, também, que a narrativa tome o formato que tem: ela espelha em sua temática a própria posição do narrador. Tem-se assim um ponto de interesse para a discussão: a saber, a confissão do narrador abrange a um só tempo uma tentativa de controle e exploração da falta, bem como da total impossibilidade de reduzi-la a algo explorável. Tem-se aqui uma variação da fórmula aporética a que aludi: *é urgente manejar uma falta; é impossível manejar uma falta*.

A palavra literária de Paulo Honório age como faca de dois gumes que, ao tentar cortar o outro, corta a si mesmo e faz de si um outro. Noutras palavras, a confissão é aqui também uma exploração de si, uma extração que se dá na própria subjetividade, e por isso também uma redução deste eu a resto. Neste sentido, o romance de Graciliano põe-se mais uma vez nos antípodas do clássico romance realista europeu, uma vez que não há qualquer senso de estabilidade na construção do eu. O extremo contrário ocorre, dando a ver que o ponto de chegada de *São Bernardo* é o mesmo que aquele legado por Madalena: um ponto de basta, para além do qual é impossível seguir em qualquer direção senão retroceder e recontar toda a trajetória novamente. Com efeito, Paulo Honório não encontra um fim na sua narrativa, ele apenas desiste e deixa a pena cair: “E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos” (Ramos, 1947c, p. 222, grifo do autor). Encontra-se assim um novo senso do fracasso desta personagem, resultante de um paradoxo fundamental em sua disposição subjetiva: transformar em resto a si mesmo. Outra consequência importante para o realismo do autor: o ponto de chegada (um outro irremovível e irreduzível) se faz perspectiva. Talvez seja esta a forma de Graciliano realmente fazer sua obra narrar o outro.

6. Sertão, forclusão³

Representar o processo em que o dependente sofre essa terraplanagem nas mãos do capitalista interiorano é definitivamente um ganho realista considerável da narrativa de Ramos. Pensando em Alencar, por exemplo, a figuração da pobreza material, sobretudo nos romances regionais, é via de regra compensada por uma grande riqueza moral, que serve de encaixe ao funcionamento da casa-grande. Existe certamente uma diferença histórica entre o patriarca de Alencar e este de Graciliano, o que em parte explica a postura de Paulo Honório. Isto, no entanto, não subtrai a importância da caracterização desta nova classe proprietária no romance de 1930: tem-se, talvez, uma tipificação do aspecto amoral do capitalismo brasileiro, bem como a desromantização da dependência e da fidelidade do pobre ao rico.

Em *São Bernardo*, portanto, vá-se ao encontro de uma reificação da moral da dependência, processo explicitado no tratamento que Paulo Honório dedica à velha Margarida, por exemplo: “A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu” (Ramos, 1947c, p. 13). A justificativa do patriarca para apêndice sem muita utilidade é cuidadosamente talhada: trata-se de uma recompensa justa pelo que a velha fez pelo menino abandonado pelos pais. Para os demais, todavia, a pobreza deve servir-lhe para algo na perseguição do lucro. O caso de uma pobreza irreduzível deve ser foracluída da esfera proprietária: ou, para melhor dizer nos termos da obra de Ramos, lançada ao sertão agreste.

A caracterização do sertão como lugar dos dejetos é bastante particular à obra de Graciliano Ramos, e depende em grande parte da construção da posição de poder que se vê em *São Bernardo*. A obra de 1934 pode assim ser vista como contraponto absolutamente necessário a *Vidas secas*, onde a perspectiva narrativa constitui-se a partir deste ponto de forclusão do dependente. A obra de 1938 é, em grande sentido, o reflexo invertido de *São Bernardo*, funcionando em conjunto com o romance de 1934. Em outras palavras, é preciso um entendimento da perspectiva proprietária construída em *São Bernardo* para que a fragmentação e a aridez física, simbólica e moral de *Vidas secas*, faça sentido.

Não por acaso, na obra de 1938 o significante da dívida também cumpre papel central: Fabiano não compreende o mecanismo dos juros que lhe consome o salário e que o faz mais e mais disponível

à exploração. Da mesma forma, o aprofundamento da exploração corrói qualquer possibilidade de encadeamento simbólico entre proprietário e trabalhador: noutras palavras, existe em *Vidas secas* um contrato muito frágil entre as partes, o que impossibilita que o trabalho de Fabiano e sua família seja visto, de qualquer ângulo, como pedra de toque para uma construção subjetiva *a partir do trabalho*. Aqui, mais uma vez, vemos a agudez da representação da alienação em Ramos, entendida como um ponto no limiar da racionalidade capitalista: não é assim fortuito que a bestialidade que permeia *Vidas secas* carregue a imagem invertida do *encanto* reificante que dá vida aos objetos inanimados tocados pelo capital. Vê-se assim que o ponto de chegada de *São Bernardo*, a subjetividade irredutível do lobisomem, é o ponto de partida do romance de 1938.

Vidas secas é um romance sobre o limiar da exploração, que se aprofunda em todas as direções: aqui o sertão figura esta experiência limite, uma vez que a família sofre o constante empuxo em direção ao vago pelo semiárido; na mesma medida, o sertão cerca a vida da fazenda onde a família se estabelece por um ano, ameaçando-a na estação de seca, movimento magistralmente simbolizado pelo fatalismo do 'mundo coberto de penas'. A experiência de limite é também sentida num eixo vertical e condensada na mencionada animalização das personagens e em sua incapacidade de relacionar-se com qualquer aspecto da civilização: seja nas interações de Fabiano com as compras na vila, nas quais se sente expropriado, seja na relação que mantém com a autoridade do Soldado Amarelo, seja por fim na festa, onde o desajuste da família é sentido como o incômodo de Sinhá Vitória com seus tamancos.

Mas talvez o exemplo mais pungente desta desconexão seja a própria relação de exterioridade que as personagens mantêm com a própria linguagem: neste sentido, o capítulo sobre o Menino mais velho é exemplar. Seu questionamento sobre a palavra 'inferno' não encontra qualquer engate na comunidade que o circunda: todas as tentativas de ligar a palavra a um significado são repelidas, fazendo com que este significante flutue solto, sem vínculo com as coisas e sem utilidade.

Muito poderia ser dito sobre a inutilidade da linguagem em *Vidas secas*, mas adiro ao seu aspecto mais pungente e, embora mais comentado, de mais difícil decifração. Trata-se da importância da cadela Baleia para a obra. De modo geral, a visão sobre Baleia e seu tratamento como uma personagem em mesmo nível que as demais é encarado em chave dupla: tanto um índice da bestialização dos humanos, como um ponto de escape de humanidade na obra agreste. O episódio de sua morte é decerto o mais agudo de *Vidas secas*, e resta cogitar o porquê. Em grande medida trata-se de uma morte dolorosa por revelar a falta de alternativas da família, que deve matá-la sob a suspeita de hidrofobia. Ou seja, tem-se uma situação em que a morte é encarada como 'mal menor' e, paradoxalmente, faz com que a morte seja o único encadeamento lógico possível naquele universo.

Este parece ser o aporte crítico de Ana Paula Pacheco ao comentar a obra. Ao tratar do episódio, o que está em jogo é novamente a alienação, deste ângulo entendida como separação entre natureza e processo histórico. Baleia, para a crítica, "encarna a operação contrária" (Pacheco, 2017, p. 115): ou seja, a cadela daria forma a uma conexão entre natureza e história, o que, nos termos de um marxismo clássico, seria uma figuração de sentido do processo histórico.

A experiência limiar da família também atravessaria a subjetividade da cadela, de modo a impor-lhe as urgências do trabalho que sustenta a sobrevivência. Mas haveria em Baleia um ponto de sutura de sentido carregado pelo que há de 'instinto' no animal: a saber, uma devoção ao trabalho fundamentada num senso de cuidado e proteção à família. Como afirma Pacheco,

Baleia faz, da razão, gesto, cuidando dos seus, dividindo o necessário à vida - seguindo o faro, ou a inteligência, nela sinônimos. Deixando falar a voz de uma primeira natureza que supõe, porém, a realidade histórica - *invertendo uma inversão* - *Vidas secas* encontra respiro (Pacheco, 2017, p. 115).

O que está em jogo no episódio seria então a referida *inversão da inversão*: isto é, uma bestialidade invertida, que serve não à desagregação, mas a um encadeamento mínimo de sentido ao redor do trabalho. O

trabalho, para Baleia, não é aquele do autômato, como para as demais personagens (Baleia não se vê como bolandeira, por exemplo), tampouco é sem direção (ela trabalha *para* a família). Por fim, seu último respiro é acompanhado por um delírio que fusiona satisfação do desejo e uma outra inversão, sobrevivência tornada fartura:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (Ramos, 2000, p. 91).

Com razão é possível supor que esta passagem seja um dos poucos pontos focais de *Vidas secas*: ela desafia a perspectiva fragmentária que a crítica acertadamente reclama ao romance. Desafiar a fragmentação ganha assim o sentido de desafio à alienação, como sugere Pacheco. Mas a morte de Baleia também se antepõe ao sentido de alienação que tentei estabelecer neste texto: num primeiro momento, é intrigante que Baleia reafirme suas obrigações 'trabalhistas' e sua fidelidade ao homem que acaba de lhe dar um tiro. Mas o caráter incondicional de sua lealdade transforma o evento num nóculo que resiste ao movimento aparentemente inevitável do romance; qual seja, a onipresente falta e um empuxo à liminaridade em todas as direções. O delírio de Baleia, e sobretudo sua devoção à família, são um dos poucos pontos de fuga no horizonte agreste.

A morte de Baleia, neste sentido, e de forma bastante original, é uma morte não-liminar: ao invés de perfurar a trama com a ausência de sentido, trata-se de uma morte que, ainda que fugazmente, estabelece um dos poucos encadeamentos de significado possível. O episódio é muito similar ao capítulo final do livro, quando a família já em fuga da seca engaja em devaneios de segurança e estabilização:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinhá Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e à corronha da espingarda de pederneira/ *Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. As palavras de sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra* (Ramos, 2000, pp.125-126, grifos do autor).

O paralelismo entre ambos episódios, a recorrência aos pensamentos grandiosos e escapistas, bem como a sensorialidade do desejo que os acompanha, faz pensar no fundo de morte que acompanha o único suspiro utópico do livro. O narrador, embarcando nas cogitações das personagens, também afirma que “chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá” (Ramos, 2000, p. 126). Gente como Fabiano, destinada a viver “como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia” (Ramos, 2000, p. 126), restos da exploração, cuja morte é o limite da transformação em dejetos: este é o tipo histórico representado em *Vidas secas*, um tipo que responde às ondas de exploração e alienação, marcando assim a figuração do sertão na literatura brasileira da primeira metade do século XX quase como um estranho órgão pulsante com vida própria.

Existe, ao menos em *Vidas secas*, a confusão entre uma perspectiva da morte e utopia. Não se trata de um elogio à morte e ao sacrifício. Trata-se de fato da morte como um limite irremovível, o limiar último a que se pode levar a exploração e a alienação. Se entendermos o sertão de Graciliano como esta máquina de moer gente e desenraizar retirantes, entendemos também o caráter ambíguo da morte: ela está dentro do mecanismo exploratório, que a prevê, mas também lhe oferece um limite bruto, que obriga o travamento do processo de alienação. Dito de outro modo, a morte encerra a dívida e com isto possibilita o vislumbre de um mundo cheio de preás gordos.

Tem-se então, a partir de *Vidas secas*, uma melhor compreensão do sentido da morte de Madalena em *São Bernardo* e nos efeitos que promove na narrativa. O suicídio da personagem da obra de 1934 é um ato de

resistência ante Paulo Honório, impondo ao proprietário a única barreira impossível de ultrapassar, coagir, manipular. Em ambos os casos, tanto em *Vidas secas* quanto em *São Bernardo*, dá-se de cara com uma pobreza irreduzível e que, assim, se coloca fora de circulação. O efeito disto é mais claro em *São Bernardo*: a morte desencadeia um processo de ruína que engole a propriedade, bem como o narrador, transformado em lobisomem: esta falta inamovível é também o que leva Paulo Honório a narrar da perspectiva do lobisomem, que, com segurança, podemos chamar de perspectiva do sertão. Ou seja, é o sertão que prevalece tanto *São Bernardo* quanto em *Vidas secas*.

A alienação, levada às suas últimas consequências, gera dejetos inamovíveis. Para Graciliano, no entanto, este nóculo parece apresentar a única barreira possível à exploração, uma oposição que deve ir - e com efeito vai - muito além do heroísmo proletário da época, e talvez explique algo da ambivalência do autor quanto aos processos civilizatórios encarnados no espírito dos anos 1930. Ramos confessa este paradoxo: *é urgente civilizar-se; é impossível civilizar-se*.

Trata-se com efeito de uma perspectiva confessional sui generis, na qual, seja da perspectiva do lobisomem arruinado, seja dos retirantes à beira da morte, a própria alienação é destacada da aporia confessional. A confissão explorada formalmente em seus romances, entretanto, como bem intuiu Antonio Candido, produz um efeito notável: o travamento da própria exploração, que dá a ver um *outro* que se põe para aquém da falta e de sua relação intrínseca com a dívida e as maquinações do capital. Afinal, este resto de que fala Graciliano chegou ao seu limite último.

NOTAS

¹ Esta é a tese da obra seminal do crítico Luís Bueno *Uma história do romance de 30*, cujo censeamento do romance do decênio em questão serve de base para este estudo. Para o crítico, Graciliano Ramos é aquele que formaliza de modo mais bem acabado os impasses e potencialidades da produção da década. Ver Bueno, 2006, p. 663.

² Ver *Duas meninas* (Schwarz, 1997) para um mergulho mais profundo no realismo de *Dom Casmurro*, sobretudo a culpabilização do polo de esclarecimento simbolizado por Capitu. Para um estudo sobre a relação mais ampla entre a forma machadiana e a forma-romance, ver Bier (2015).

³ O termo *foraclusão*, embora de origem jurídica, adquire o sentido conceitual aqui atribuído através do psicanalista Jacques Lacan, que o cunha como tradução do termo freudiano *Verwerfung*. Trata-se, para Lacan, de um tipo específico de negação: diferentemente do recalque - conteúdo reprimido que pode retornar como sintoma - a *foraclusão* acena para uma ejeção de uma representação que não encontra mais retorno no sistema simbólico do sujeito. O termo é aqui utilizado de modo a ressaltar a radicalidade da alienação que forja o sertão para Graciliano Ramos: a saber, trata-se, sobretudo em *Vidas secas*, de um *lócus de não-relação*, onde os conteúdos civilizatórios não encontram concatenação e são reduzidos a dejetos. Para uma história do conceito, ver Barbosa, 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdala, B. (2012). *Literatura comparada e relações comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê.
- Alencar, J. d. (1931). *O sertanejo: romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos.
- Alencar, J. d. (2015). *Til*. Barueri: Ciranda Cultural.
- Amado, J. (1996). *Cacau: romance*. Rio de Janeiro: Record.
- Assis, M. d. (1988). *Dom Casmurro*. São Paulo: Martins Fontes.
- Auerbach, Erich (2007). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva.
- Bakhtin, M.M (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barbosa, K. (2019). Da *Verwerfung* em Freud à forclusão em Lacan. *Reverso*, 41(77), 57-64.
- Berman, M. (1982). *All That is Solid Melts into Air: the experience of modernity*. New York: Simon and Schuster.
- Bier, F. (2015). O tribunal realista: considerações críticas sobre Machado de Assis e o gênero romance. *Magma*, 22(11), 3-16.
- Bueno, L. (2006). *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de São Paulo; Editora da Unicamp.
- Candido, A. (1956). *Ficção e confissão - ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Candido, A. (1964). *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (Vol. 1, 2). São Paulo: Martins.
- Jameson, F. (2013). *The antinomies of realism*. New York: Verso.
- Johnson, R. (2017). Graciliano Ramos and Politics in Alagoas. In S. Brandellero, & L. Villares. *Graciliano Ramos and the making of modern Brazil: Memory, politics and identities*. Cardiff: The University of Wales Press.
- Lafetá, J. L. (2004). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- Pacheco, A. P. (2010). A subjetividade do Lobisomem (São Bernardo). *Literatura e Sociedade*, nº 66, 66-83.
- Pacheco, A. P. (2017). Faulkner e Graciliano: pontos de vista impossíveis. In B. A. Júnior. *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record.
- Pasta, J. A. (2013). O ponto de vista da morte - uma estrutura recorrente na cultura brasileira. *Revista da Cinemateca Brasileira*, 7-15.
- Ramos, G. (1947a). *Angústia: romance*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Ramos, G. (1947b). *Caetés: romance*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Ramos, G. (1947c). *São Bernardo: romance*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Ramos, G. (2000). *Vidas secas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record.
- Rosa, J. G. (1967). *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Schwarz, R. (1997). *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras.