

Escrever o Romance Rural

Ricardo Luiz Pedrosa Alves¹

Resumo: Escrever o romance “rural” ou escrever o “romance rural”? O objetivo do artigo é a investigação das diferentes relações que se estabelecem entre o ‘livro’ e o realismo rural no romance *S. Bernardo* (Graciliano Ramos). No livro, narrado na primeira pessoa, a discussão, a figuração e a enunciação saltam aos olhos, formando um contraste intenso entre – nos termos estabelecidos por Angel Rama (1985) – a ‘cidade letrada’ (o romance) e a ‘cidade real’ (a matéria rural sob impacto capitalista). No livro, discutir método e função do livro e do escritor é problema indissociável do próprio trabalho ficcional de recriação (ou reconstituição, para os propósitos da maioria dos autores de 30) do real. Nesse sentido, o romance de Graciliano Ramos apresenta-se como o caso limite, na medida em que a ‘escrita’ ultrapassa a mera abordagem temática, estruturando-se com melhores resultados como forma. O ângulo escolhido para a interpretação é o da ‘poética’ do romance em relação à própria ficção rural enquanto construção simbólica de uma dimensão sócio histórica, às voltas com as demandas de negação do ‘literário’, próprias do contexto da década de 1930. Tal negação do ‘literário’, para além de seus alegados componentes ‘éticos’ (a missão do intelectual, a ênfase no projeto ideológico), é ela mesma ‘literária’, uma ‘escola’. Assim, o resultado a que se quer chegar é o da discussão de algumas tensões específicas da autolegitimação literária e intelectual em operação em *S. Bernardo*.

Palavras-chave: Livro. Romance rural. S. Bernardo

Abstract: Writing a “rural” novel or writing a rural “novel”? The aim of this paper is the investigation of the different relations established between the ‘book’ and rural realism in the novel *S. Bernardo* (by Graciliano Ramos). In the book, narrated in first person, the discussion and figuration of the book and the enunciation leap to the eye, forming a strong contrast between - in terms

¹ Doutorando pela Universidade Federal do Paraná, onde desenvolve pesquisa sobre “A escrita em *São Bernardo*”. Publicou ensaios literários na imprensa do Paraná, de Santa Catarina e do Distrito Federal. E atualmente integra o corpo docente da Faculdade Guarapuava.

of Angel Rama - the 'literate city' (the novel) and 'real city' (rural matter under capitalist impact). In the book, discussing method and function of the book and of the writer it is an inseparable problem from the proper fictional work of recreating the reality (or reconstitution, for the purposes of most authors of the 1930's). In this sense, Graciliano Ramos' novel presents as a limiting case, to the extent that the 'writing' goes beyond mere thematic approach, and structuring itself, with better results, as form. The angle chosen for interpretation is the 'poetics' of the novel in relation to rural fiction itself as symbolic construction of the socio historical, dealing with the demands of denying the 'literary', typical of the 1930s. Such denial of the 'literary', in addition to its alleged 'ethical' constituents (intellectual's mission, the emphasis on the ideological project), it is 'literary' itself, a 'school'. Thus, the aimed result is the discussion of some specific strains of literary and intellectual self-legitimation in operation in *S. Bernardo*.

Keywords: Book. Rural Novel. *S. Bernardo*.

Analisar o romance rural brasileiro implica estabelecer relações entre os três termos desse gênero: a especificidade do gênero (romance), a qualificação de um determinado realismo (rural), a implicação ideológica de um posicionamento discursivo. Para tanto, observações quanto ao campo literário, aos procedimentos discursivos e aos aspectos ideológicos permitiram-nos definir algumas linhas de pesquisa. Entre elas, destacamos a questão da ambivalência entre os intelectuais que escreveram tais romances e a matéria de que trataram ficcionalmente. A parte que nos coube deste latifúndio literário foi a da relação entre 'livro' e 'rural'. O que significou, para alguns escritores, o fato de precisarem falar do 'livro' (particularmente, do 'romance') em um contexto que passou à história, como o do romance realista, estruturado na busca da transparência e da desestetização? A questão do livro, que pode parecer ao leitor interessado na trama uma mera curiosidade, naturalizada em função da origem social de quem lê, muda de aparência, se observada de perto na dinâmica diferenciada que estabelece. A paradoxal conjugação de matéria brutalizada e fetichização do livro aponta significativamente para as contradições sociais do lugar do escritor, e, por extensão, da

autoria. Se há um sujeito implicado no enunciado (os personagens), mais ainda há o sujeito implicado na enunciação. Quem é esse narrador do rural? Quem é esse autor do romance? A discussão do autor implica uma identidade civil-profissional de proprietário. Paulo Honório, por exemplo, o narrador-protagonista de *S. Bernardo*, diz ter sido a ‘profissão’ o que o estragou para a sensibilização. Como fica isso quanto à profissão de ‘escritor’ que ele quer nos fazer crer não praticar? Há uma desconfiança da autoevidência do autor. Como ficam as propostas de autoria com relação ao questionamento de que a autoria está implicada na reprodução social das desigualdades, como aponta a crítica marxista, ao propor a substituição da autoria liberal por categorias como representação, ideologia, apropriação, personificação social? Nossos encaminhamentos não desprezarão a textualidade, embora essa seja sempre uma estratégia falha, que se abdica da historicidade. Não se trata, pois, da aceitação do autor-presença que as teorias pós-Saussure, como Barthes e Foucault vieram negar, mas de uma leitura histórico-ideológica do problema, buscando ver a autoria como uma contradição social.

S. Bernardo, lançado em 1934, possibilita uma análise muito ilustrativa do limite (e penso aqui em outros romances rurais do período que também figuram a discussão do livro, como *Cacau*, de Jorge Amado, e *Banguê*, de José Lins do Rego), das relações, de um lado, entre o romancista brasileiro e o seu contexto sócio histórico e, de outro, de certos dilemas entre o romance realista e o campo literário brasileiro, com consequências para a própria definição e legitimação do escritor. Nesse contexto, a discussão sobre os motivos e sobre como ‘escrever o romance rural’ configurou-se como significativa mediação entre o universo letrado dos escritores (e, em um plano imediato, dos narradores-protagonistas do romance) e a simbolização da matéria rural. Em termos de sistema literário, o momento é importante, pois se trata da consagração do romance como mercadoria e do escritor como profissional, ainda que tal processo tenha forte indução estatal: o Estado, após a Revolução de 30, torna-se direta e indiretamente um empregador de intelectuais. Estamos no auge do debate entre literatura

e política, entre forma e formação, debate que a censura, a coerção e a perseguição do fechamento político irão calar na sequência.

A história literária não se faz sem o entrecruzamento de linearidades e descontinuidades. A questão do realismo traz, a reboque, a do engajamento (se Jorge Amado é um caso extremo, pode-se lembrar, aqui, da discussão de Lins do Rego em torno da conquista do romance nacional como uma ‘ida ao povo’) e sua generalização enquanto missão social do escritor na literatura brasileira, que acontece no momento de consolidação da racionalização do processo da implantação burguesa no Brasil, uma vez que ali o Estado conseguiria, pela primeira vez, centralizar o nacional através da emersão oficial do popular como ideologia. A literatura de 30 é justamente aquela que, com especial ênfase no romance, a epopeia burguesa assumiria como bandeira, a desestetização da arte, configurando, em uma virada ideológica (o que não é a simples ‘mudança de ênfase’ proposta por João Luiz Lafetá em 1930: *a crítica e o Modernismo*), a incorporação do Modernismo aos discursos corporativos em confluência no Estado após a ascensão de Getúlio Vargas. Mas será realmente válido insistir no romance de 30 como o momento de desestetização? A maior maldade que os desafetos das vanguardas dos anos vinte fizeram foi impingir-lhes a fama de autores de projetos mais do que de obras. O alvo preferencial dessa crítica são os manifestos (e sua consequência antiprofissional: as facções literárias). A literatura de Graciliano Ramos, por exemplo, destacou-se pela crítica ao culto do estético dos modernistas de 22, e o fato de optar por romances rurais (não só em *S. Bernardo* ou *Vidas Secas*: também *Angústia* tem forte presença da temporalidade rural) diz muito da associação entre matéria retratada e desestetização. Negar a escrita pela ‘escrita’, como fez em seus romances ao discutir o ‘livro’, é assim altamente contraditório. Pode-se dizer que há verdadeiros ‘manifestos’ dentro de seus romances.

É natural o congelamento crítico em torno de um realismo bruto no contexto dos anos 30. A discussão só alcançou os problemas de verossimilhança (particularmente no caso de *S. Bernardo*, considerado

bem escrito, o que destoava de seu suposto autor-narrador bronco) de Álvaro Lins a Lúcia Miguel-Pereira (1992). Impõe-se, porém, a revisão dessa perspectiva e a consideração do papel da escrita como fundamental nessa operação. A própria escrita moderna é contraditória, pois seria da ordem da disseminação democrática, como propõe Rancière (1995): cabe aos escritores controlar tal disseminação ou fazê-la obra de liberação dos desejos políticos, estéticos etc. O imperativo ético da ida ao Outro, da missão social, que fez com que a leitura dos romances em questão se fixasse nos aspectos da representação realista (medindo sua aproximação a uma realidade bastante questionável), impediu que se visse a construção simbólica como proteção ou controle da ameaça, mesmo dos desvios democráticos da escrita. Coube aos intelectuais do período, sempre às voltas com uma visão rebaixada (ou de disformidade) da matéria local, dado o distanciamento ambivalente da ‘cidade letrada’ em relação à sociedade real (nos termos de Rama em *A cidade das letras*), a tarefa de dar formas a essa matéria (por isso os princípios de organização serão tão valorizados ideologicamente). Essa operação é nitidamente de autolegitimação, embora aparentemente opere pela negação do intelectual e do ‘literário’. Nesse contexto, talvez nos valha a proposta de Rancière (1995, p. 13):

Então, é um jogo muito mais complexo que é jogado entre os poderes do escrito e a ordem ou a desordem social. Não são, de modo algum, as vozes de abaixo ou o tumulto dos corpos populares que vêm irromper no palco do discurso do alto. São antes, na verdade, as palavras e as frases evadidas desse discurso que vêm separar deles mesmos os corpos populares e instituir neles a perturbação democrática da letra sem corpo. (...) Então, é com a invenção de novas máquinas de escrita que o ‘discurso do alto’ deve, incessantemente, se proteger dos próprios efeitos de disseminação. Mas essas máquinas de escrita, é claro, não param de realimentar a inquietação que gostariam de conjurar, na multiplicação dos jogos entre os mitos renovados da verdadeira escrita, que dão à comunidade seu corpo glorioso, e as casualidades daquilo que a escrita, interminavelmente, deixa escapar para mãos a que elas não são ‘destinadas’.

Uma das discussões importantes para essa investigação é a da especificidade do trabalho do escritor na modernidade. Especificidade dupla, dizendo tanto da profissionalização que o rebaixa ao ponto da mão-de-obra e o faz competir no mercado (que por certo não é apenas econômico, e quase todas as teorias do intelectual apontam o problema), mas também da novidade que é a escrita na modernidade. O escritor moderno é aquele que escreve implicando o leitor no texto (do mesmo modo, trata-se do escritor que ‘lê ao escrever’). Desse modo, a linguagem reflexiva aponta para uma consciência da leitura que não é apenas histórica ou social, sendo também cultural, isto é, do plano intertextual da história das formas. Entende-se assim a *boutade* de Jorge Luis Borges, no livro *Discussão*:

[...] a poesia gauchesca, que produziu – me apresso a repetir – obras admiráveis, é um gênero literário tão artificial como qualquer outro. [...] O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rechaçar por forasteiro (BORGES, 1986, p. 117).

Em outras palavras, é o que sugere Pascale Casanova (2002, p. 274):

O povo não é uma entidade constituída da qual os escritores se tornariam porta-vozes: é, antes de tudo, para os escritores, uma construção literária (ou literária e política), uma espécie de instrumento de emancipação literária e política para usos distintos, uma maneira de produzir, quando estão em um estado de grande despojamento literário, a diferença e, portanto, o capital literário. A difusão da ideologia e da crença comunistas a partir do início do século XX nos meios literários e intelectuais – e principalmente entre os militantes nacionalistas das regiões em luta por sua emancipação política – favorece o surgimento de novas normas políticas, estéticas e literárias em nome das quais se afirmará o caráter ‘popular’ da literatura. (...) As primeiras lutas cristalizam-se a propósito da definição ‘certa’ do povo e do caráter ‘popular’ ou não das produções literárias.

Nossa discussão também precisa tratar dos ideologemas da escrita: autor, leitor, escrita, literatura, intelectual, realismo etc. Esses tópicos são significantes e sobre eles se estabelece o debate cultural e ideológico (com o passado e com a contemporaneidade). Sendo parte da realidade social, no texto literário conservam o caráter social como uma função textual estrutural. Ao mesmo tempo, são objetos em disputa no campo literário. A relação que estabelecem entre sua enunciação ficcional e o papel na estratégia de autolegitimação intelectual deve ser destacada e matizada. Assim, vemos o regionalismo de 30 como ‘problemático’, não apenas no sentido levantado por Antonio Candido em *Literatura e subdesenvolvimento*, isto é, como regionalismo que põe em questão a cisão social de sua matéria, enquanto pré-consciência do atraso estrutural, mas problemático também por ter de se haver mais explicitamente com a fatura literária em si. O desafio de escritores como Graciliano Ramos (e é ele quem leva ao extremo a questão) foi o da conciliação entre a fidelidade ao local e a literatura universalmente válida (o que impõe a discussão da técnica narrativa e, por consequência, a discussão do ‘livro’ e dos outros ideologemas). Assim, se o referente é explicitado, por outro lado, a discussão do livro e, principalmente, a digressão metalinguística presente em *S. Bernardo* instituem uma ambigüização da referencialidade. Por mais que a maioria dos romancistas do período proponha a relação unívoca com a dimensão social, não há como excluir da equação a consciência da historicidade da linguagem. Isso não significa o desaparecimento dos dados da realidade, pelo contrário, embora seja nítido, por exemplo, no tocante à descrição da paisagem, um enxugamento sintético (de novo Graciliano Ramos é o mestre da redução e do fragmento sinedóquico) em relação aos derramamentos descritivos em autores antecessores (penso no peso do sublime em José de Alencar, ou nos retorcimentos descritivos de *A Carne*). O que parece ocorrer é uma tensão do ficcional operada pela metalinguagem: são os procedimentos literários e a estrutura da linguagem, que trazem melhor as marcas históricas, na medida em que a própria história é formalmente conformada e mesmo posta sob suspeita. Essa é uma leitura possível de

ser feita hoje, mas com certeza não o foi à época dos romances, tanto assim que os romancistas de 30 (e a exceção é, de novo, Graciliano Ramos) não tiveram real consciência do procedimento, pois tentaram orientar a leitura no sentido exclusivo da representação ‘sem literatura’. A discussão aqui, portanto, deve ser a do significado da discussão literária através de um narrador supostamente confessional (e aí a relação entre forma literária e ‘deformação’ subjetiva é importante).

Com relação ao romance rural, a investigação aqui se concentra nas relações entre a força da ‘letra’ e a rusticidade da matéria. Trata-se de uma operação de signos, e as considerações de Angel Rama em *A cidade das letras* (1985) podem servir como baliza, verificando-se até que ponto a construção simbólica do rural serve aos propósitos da ordem social, mas também, e principalmente, aos da própria casta de produção literária. Há importantes questões teóricas no gênero, sendo a principal a discussão da matéria rural como forma ficcional. Quem narra o rural? Qual o significado de narrar o rural a partir da primeira pessoa e da estratégia discursiva confessional? O que isso nos diz sobre o significado do romance e do papel do escritor para Graciliano Ramos? A resposta a tais questões é importante, na medida em que o rural é uma matéria que, paradoxalmente, opera por atração e repulsão nos termos de sua formalização nos romances. Se o mais ‘verdadeiro’ e o mais ‘brasileiro’ foram associados ideologicamente ao rural, sempre houve também o reverso dessa operação centrípeta, uma vez que o rural representa também o passado a ser abandonado com a modernidade. Desse modo, justifica-se a afirmação de Rama, propondo que a ‘cidade letrada’, sob a égide positivista, quis matar o rural e o oral. Na literatura anterior à de Graciliano Ramos, contistas como Afonso Arinos, Hugo Carvalho Ramos e Valdomiro Silveira trabalharam com a ideia da inexorabilidade do apagamento regional em nome da modernidade. A formulação da função intelectual no pensamento de Gramsci, enquanto pedagogia recíproca (o intelectual organizaria, sistematizaria, depuraria as fragmentadas – pois sem noção de totalidade – concepções simbólicas populares), parece mesmo descrever um movimento da ficção rural

brasileira que, com soluções diferentes, segue o mesmo caminho: vamos do distanciamento do sobrevoos de Alencar (tanto quanto em Euclides da Cunha) ao informante dos contistas, em um primeiro momento; depois, o romance de 30 tenta uma maior horizontalidade da perspectiva, indo em direção ao Outro e à ‘língua franca’ do romance brasileiro (como na tese de Luís Bueno, 2006); em outro momento, assistimos à ‘reciprocidade’ (a situação narrativa é justamente uma espécie de ‘conversa’, como escreve Willi Bolle (2004) entre oralidade e literariedade de Guimarães Rosa, na constituição paradoxal de um narrador ‘jagunço letrado’. Se há de fato um movimento ideologicamente positivo nesse encaminhamento para a ruptura da distinção entre intelectual e povo (aqui, visto como classe), ou para a acentuação de sua irredutibilidade (como propõe Buenocom relação a Graciliano Ramos), não deixa de ser evidente também que o intelectual está sempre ali, comandando, pela ‘letra’, a reprodução de sua necessidade social de detentor legítimo e exclusivista da manipulação dos bens simbólicos, em um verdadeiro auto mandato popular em relação ao simbólico.

De que forma *S. Bernardo* entra nessa discussão? Devemos atentar para os modos com que o romancista articulou, na obra, a escrita e o trabalho da escrita, a escrita e o momento literário, a escrita e o tempo histórico e a escrita e a sensibilização (instituinto o que chamo aqui de antieconomia da escrita). Interessam-nos, portanto, os modos pelos quais a obra instaura e discute sentidos para o ato da escrita. Sentidos esses que também indiciam o posicionamento do autor no campo literário brasileiro, em discussões sobre as questões do engajamento, do documento, do regionalismo, do modernismo enquanto estética e do discurso culturalmente hegemônico, o discurso do poder identificado por Graciliano Ramos à linguagem descolada do real (a ideologia dos bacharéis e do ornamento): ora, todo discurso sobre a política da literatura institui-se também como discussão da formação social específica que a configura.

A construção em abismo, a escrita sobre a escrita, é uma constante na obra de Graciliano Ramos. Deve-se atentar para o fato de que o

modo pelo qual o escritor fez tal testemunho foi também objeto de sua intensa reflexão. Assim, há testemunho, mas há também reflexão sobre o testemunho. Romances dentro de romances, romances sobre romances. O que dá um caráter cosmopolita ao texto de proposta regionalista, inserindo-o no debate culto e urbano. A metalinguagem seria o instrumento de que se serviu Graciliano para o combate às formas estereotipadas do discurso literário, seja a transparência pretendida pelos romancistas de trinta, seja o formalismo modernista da década de 1920, o que, no limite, seria um combate também ideológico contra as formas de discursos de reprodução social. Ora, temos aqui a primeira etapa da análise da metalinguagem, pois, na mesma medida em que é posicionamento literário, é também um recurso que situa Graciliano Ramos como realista que não aceita bem o texto, isto é, que pensa ser frustrada de antemão a possibilidade de redenção pelo literário ‘tradicional’. A metalinguagem dá conta justamente da frustração diante da falta de lugar no mundo social para a sensibilização. Exige-se do escritor, portanto, a postura de fazer a literatura agir como negatividade diante do mundo administrado, pois a escrita condicionada seria cumplicidade com a barbárie.

S. Bernardo parece articular, em um todo complexo, a discussão sobre o fazer literário e a investigação sobre as relações entre desejo e reificação. Essa discussão ocorre no livro basicamente pelo contraponto insistente e tenso entre procedimentos da forma e figurações específicas da formação social. Parece haver no romance, a partir de procedimentos formais modernistas (para além de outras influências), como a simulação irônica (o livro dentro do livro e a escrita como matéria ficcional) e como o procedimento do corte, (a depuração, algo fragmentário da sintaxe encaminhando o discurso à síntese), um travamento social específico que a eles se contrapõe. A marcação histórica, que vai da crônica do interior rural aos dilemas revolucionários do Brasil e do mundo naquele período, aliada à justificativa social da existência (a tirada ideológica do homem feito pela ‘profissão’) e à onipotência – caracterizando-se pelo discurso vingativo do enjeitado em um mundo condicionado – parecem constituir

a ferrugem social formativa local que se impõe ao procedimento formal universal, configurando importantes aspectos na crise moderna da literatura nacional. A precisão formal modernista, portanto, é posta em xeque, mostrando-se tensionada por certo expressionismo de fundo social. Por outro lado, o discurso formativo, de configuração de uma dada situação sócio histórica, especificamente orientada pela perspectiva rural, nesse sentido, apresenta-se travado por uma dificuldade de forma, tal qual expressa nas inúmeras passagens de metalinguagem.

Abordemos inicialmente essa dificuldade da forma: a literatura, para o narrador e protagonista Paulo Honório, resume-se aparentemente a um fazer, e é com essa obsessão pela condição da escrita como um trabalho penoso, psicológica e fisicamente, que Paulo Honório irá escrever o romance que supostamente já está escrevendo, resultando na “prosa áspera” de que fala Antonio Candido (2006, p. 21). Afirmar a escrita como um fazer opõe-se nitidamente a qualquer concepção idealista da obra literária, ou seja, da escrita como intuição e expressão. E apesar de, ficcionalmente, *S. Bernardo* ser um livro escrito por um personagem que assume não saber escrever literariamente, a obra escrita por Graciliano Ramos quer ser, como qualquer livro, um modo perfeito e exemplar do fazer literário, impondo-nos a disjunção crítica entre autor e narrador. Assim, a complexa articulação entre uma escrita supostamente pobre e uma fatura nitidamente clássica pelo seu despojamento é um dos problemas que o livro propõe e resolve. Há todo um estudo do processo operativo da escrita, o que aproxima e, ao mesmo tempo, distancia o autor do engajamento via materialismo histórico, tão presente no horizonte de muitos escritores da década de trinta. Aproxima pela similitude do fazer literário ao fazer material. E distancia, pois a metalinguagem funciona como ironia ao mero reducionismo da obra reflexa.

Em *S. Bernardo*, a discussão sobre a linguagem se dá na contraposição entre a linguagem de quem não sabe, mas é autêntica, à de quem sabe, e que, por isso, deve ser vista como dissimulada. Trata-se, no plano diegético, da desconfiança do iletrado em relação ao letrado. Assim,

até o ciúme de Paulo Honório por Madalena torna-se ciúme intelectual, envolvendo, basicamente, todos os letrados de seu meio social: o padre, o juiz, o jornalista, o advogado, o guarda-livros, o professor. Inicialmente, a figura que Paulo Honório dá de si é a do açambarcador que se vale da racionalidade e do cálculo para dominar. Todo o projeto literário, porém, desfaz-se diante de sua insatisfação. Para quem pretendia citações latinas no projeto inicial, assumir a língua falada como modelo para sua escrita é uma mudança e tanto. O narrador ressalta, a todo o tempo, seu despreparo para a atividade com a linguagem, como nas passagens seguintes (retiradas da edição de 2008 do romance): “isto vai arranjado sem nenhuma ordem”, “Não pretendo bancar escritor”, “Sou incapaz de imaginação”, “Escutei uma hora, desejoso de instruir-me. Não me instruí”, “Encontrei diversas palavras desconhecidas, outras conhecidas de vista, e a disposição delas, terrivelmente atrapalhada, muito me dificultava a compreensão”, “Li-a saltando pedaços e naturalmente compreendendo pela metade, porque topava a cada passo aqueles palavrões que a minha ignorância evita”, “depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo”.

Apesar disso, Paulo Honório tem clara a direção estética de suas memórias, contrapondo-a explicitamente às posições “literárias” da escrita. A escrita, para Paulo Honório, é um ser estranho, diferente da naturalidade com que lidam com ela os personagens intelectualizados. É significativo o fato de ter adquirido a escrita em confinamento na cadeia, com alguém que não sabia ensinar. A estratégia do rebaixamento é um artifício de convencimento, em um plebeísmo que se quer modelo de escrita brasileira. Em tal sentido, Graciliano Ramos expõe o narrador Paulo Honório vociferando contra todos os personagens letrados da trama, mostrando, paradoxalmente ao seu rebaixamento intelectual, notável noção estética.

Muitos intérpretes analisaram a figura de Paulo Honório mais por seu passado, o homem que tudo quer possuir, inclusive pessoas, do que por seu presente de escrita, isto é, um indivíduo que quer ser levado pela escrita, uma conquista inútil em termos de posse, um despossuir-

se. A escrita é a aceitação de uma antieconomia, por isso, contraria a intenção de lógica burguesa presente na proposta inicial da escrita de Paulo Honório. Ora, o que ajuda a garantir autenticidade crítica à prosa de *S. Bernardo* é a própria ação de narrar enquanto se escreve, ou seja, o recurso à metalinguagem. A pobreza da linguagem (sem recursos ‘literários’) implica a aceitação do prosaico em detrimento do lírico. Paulo Honório não dispõe de garantias prévias de que sairá vitorioso da escrita do livro (e assim chegar ao nó que o suicídio de Madalena lhe impôs), o que lhe dá uma possível liberdade de ação, escrevendo, assim, a partir de sua suposta ignorância. A análise de Rui Mourão (2003) aponta como diferencial o fato de Paulo Honório comparecer na trama ‘enquanto’ a escreve, ou seja, o fato de que a estrutura da narrativa se dá pela consciência de sua implantação. Mourão (2003) aponta que Graciliano Ramos teria simulado a sintaxe mental do outro, Paulo Honório, e seu estilo de claudicante inabilidade, mas que a objetividade da confissão é inevitável diante do senso de praticidade do fazendeiro.

Mas quem é de fato Paulo Honório? Um alter-ego (ou um pseudônimo a complicar a autoria) de Graciliano? Como isso se resolve na fatura literária, em termos de construção de personagem e de linguagem? É possível verificar que há forte homologia entre a linguagem de Graciliano e a de seu personagem. Graciliano faz pobre a linguagem de Paulo Honório. Parece defender uma ética da literatura simples e prática, clássica, embora o fragmento seja o seu reino. A escrita em *S. Bernardo* é descontínua, fragmentária de enunciados, sempre incompletos. A consciência de Paulo Honório (bem como a estrutura do livro) é descontínua, com elementos heteróclitos do discurso do poder (a naturalização introjetada da violência) e do discurso da servidão (em sua ‘inferioridade’ intelectual). Descontinuidade que ocorre também entre a realidade e os devaneios de sua abordagem. Recursos ficcionais modernos para trabalhar um mundo arcaico sob o impacto da modernidade. A apresentação das imagens no livro é analítica, fazendo-se também por elipses e lacunas. Assim, na leitura, vamos recebendo pouco a pouco fragmentos da imagem do todo, seja da paisagem ou

dos personagens. Ora, o próprio romance nasce como proposta de fragmentação, de decomposição do processo literário. O relato em primeira pessoa, por sua vez, ajuda a criar a dimensão de uma literatura ‘sem literatura’ na medida em que potencializa a instabilidade sobre a autoria do discurso (a paternidade é do autor ou do personagem?). No reconhecimento de suas feridas humanas é que Paulo Honório se dá à escrita, o que, por si só, dá conta do ascetismo de Graciliano. A escrita é assim a mortificação necessária ao luto de Paulo Honório, outro modo de inseri-lo no mundo da realidade física. Por outro lado, escrever o romance *S. Bernardo* implica o posicionamento superior do narrador, sendo a discussão do livro (enquanto autolegitimação) instrumento de controle do narrador sobre os fatos. Nada é mostrado (nem a carta de Madalena, nem os trechos do livro produzidos pela ‘divisão social’), tudo é narrado. Só há Paulo Honório, ele é o livro. Portanto, algumas perguntas se abrem. Há autonomia entre a narrativa e a constituição do personagem? Há autonomia entre livro e personagem? Um realismo diferente surge aqui (aceitando que há vários realismos e que a formação histórica vinculada e dependente impõe um modelo diferenciado) e é preciso desvendá-lo mais a fundo.

Impõe-se aqui uma discussão dos aspectos formativos abordados no romance. Graciliano Ramos insistiu sempre na existência de duas literaturas no Brasil: a dos letrados, identificados ao poder, e os novos escritores, marcados pela literatura suada e ordinária. Há toda uma mitologia à moda vanguardista de escritores bárbaros, ‘sertanejos’ e retirantes, cangaceiros que afrontariam o poder (e o poder literário) burguês. Em termos do sistema literário nacional, porém, a proposição de uma literatura bárbara vai na contramão do suposto formalismo dos modernistas do Sudeste. Luís Bueno (2006) escreve que 22 e 30 partem do mesmo desejo de fazer arte brasileira com linguagem coloquial e aproximação da realidade nacional, mas que a realização estética é muito diferente. Cita a substituição de prestígio no campo literário e cultural, no predomínio da poesia em 22 e da prosa romanesca em 30 (esta também é a opinião de Lúcia Miguel-Pereira (1992), de que teria havido mudança

de mentalidade e a necessidade de explorar as existências possíveis em um ambiente revolucionado) e a mudança de escala da produção literária com o mercado de trabalho estatal e privado para a intelectualidade, onde a própria literatura passaria a oferecer a possibilidade da profissionalização. Além disso, o mundo de 30 seria o do desencanto com o liberalismo e o do enfrentamento com a incompletude do presente.

Sabemos que uma das conquistas das vanguardas do Modernismo, a pesquisa estética livre, envolvia o apagamento de fronteiras entre prosa e poesia, acentuando-lhes a dimensão textual. A entrada em cena dos autores da década seguinte se faz quase sempre pela reintrodução das marcas distintivas de gênero, encaminhando-se, porém, para outras misturas (como a crônica, a reportagem etc.). A ideia de que a prosa de 22 rompe com a concepção tradicional de romance, instaurando a noção de trabalho textual, fruto da reflexão irônica sobre o alcance da linguagem, não exclui a constatação de que o grau de referencialidade foi também intensificado. Ora, a prosa de 30 parte também daquelas referências: também vai conceber textualmente a criação, através da forma sincrética, aparentemente não-literária, o que justamente serve à simulação de uma luta com a realidade, e não com o texto. O sincretismo marca, de certa forma, parte de toda a prosa nacional, que se vale muito da incorporação, em maior ou menor grau narrativo, de formas não ficcionais, como a memória e o documental, para esvaziar-se da literatura, a literatura torna-se texto documentário, o que, em si, também não passa de 'texto'. O interesse da literatura pelo 'problema' não exclui o problema do 'como'.

E o que acontece em *S. Bernardo*? Permanece a chave irônica ou se assume o realismo, mesmo que subjetivo? Aparentemente, há a mudança para o realismo, embora a discussão textual e principalmente a apresentação do romance venham de uma concepção também fragmentada. Assim, a leitura que aqui se propõe é de que o realismo é ainda uma permanência no texto, embora se trate de uma permanência em conflito. O escritor realista luta contra o texto, sua vontade final é de que o texto não existisse, que fosse transparência para o real. No

caso, o real exterior em tensão com a subjetividade, que com a realidade interage através daqueles “desordenados impulsos interiores” (Candido, 2006, p. 83). A luta contra o texto aparece na folclórica insatisfação e mesmo aversão de Graciliano por seus próprios escritos, mas é no texto mesmo de *S. Bernardo* que a podemos captar, através da interpenetração entre drama de fundo documental e metalinguagem. A literatura da modernidade é aquela que se faz com os escritores lendo ao escrever, o que implica sempre em uma dimensão reflexiva da literatura e em um posicionamento particular no campo literário. O que postula o lugar-comum da opção generalizada pelo documento direto nos escritores do romance de 30, não importa se documento social ou psicológico, é que tal literatura é mais ‘autêntica’ do que a literatura das vanguardas, pautada em ‘artificialidade’ textual. Então, qual o porquê do livro dentro do livro, dos narradores-autores que estão o tempo todo a verificar a instabilidade, mesmo da palavra escrita? O que temos é a politização da estética (que não é a mesma coisa que o realismo socialista), uma tentativa de criar a inteligibilidade material do texto, o que implica, no limite, em propor uma obra literária que esclarecesse sua própria materialidade, demandando o leitor, ultrapassando a mera ruptura de linguagem em direção a uma necessidade de socialização da recepção do literário. Ora, integrar a arte na vida é a utopia de toda a vanguarda do século XX. A continuidade relativa entre 22 e 30 expressa, por exemplo, em Lafetá (2000), que a modernidade é a base dos dois momentos, mas o funcionamento estético é privilégio da década de vinte, enquanto os autores posteriores estariam sob a órbita do projeto ideológico. Sim, mas não só (e Bueno (2006) o demonstra, propondo a distinção utópicos X pós-utópicos). A literatura, enquanto parte da sociedade em que atua, continua funcionando enquanto um campo artístico, isto é, também sob critérios de definição interna, logo, também estéticos, mesmo em momentos de pressão ideológica. Assim, a negação do Modernismo que muitos autores iniciantes na década de 30 fazem, como é o caso de Graciliano Ramos, é também posicionamento estético, estratégia frente ao campo literário.

O problema da possibilidade e do valor da escrita é parte estrutural da composição de Graciliano. Além de ser uma discussão da relação entre literatura e sociedade, é também um posicionamento literário. É nesse sentido que pensamos no funcionamento híbrido de documento e metalinguagem em *S. Bernardo*, explicitando a tensão entre formação e forma. A autenticidade é o sonho da modernidade de uma escrita ‘sem escrita’, ligada ao fôlego vivo da enunciação. A metalinguagem seria, portanto, também, uma discussão de Graciliano com o campo literário, propondo um engajamento não tendencioso, mas crítico.

Havia, é claro, um mal-estar no Brasil da década de 1930, que ia da desconfiança no liberalismo às instabilidades revolucionárias. Naquele período, tudo parece ser depoimento, como se os escritores estivessem diante do processo definitivo, sob investigação ou julgamento. Ora, um dos modos de articulação entre a matéria bruta, regional e a recepção urbana das obras é justamente pelas referências à escrita em um contexto arcaico. É a modernidade que permite a constatação do fracasso da modernização, pois, é justamente o contato conflituoso do mundo arcaico com a modernização que permitirá a Paulo Honório a escrita, isto é, a abertura para a sensibilidade: se todo contato com a modernização técnica era exaltado, a modernidade das relações humanas se mostrou impossível, mas foi seu sacrifício que criou a abertura, mesmo que aparentemente inútil ou antieconômico. Por isso, é crítico o realismo em *S. Bernardo*, em uma avaliação negativa do presente, pois nem a escrita o redime. O culpado, na literatura de Graciliano, é a modernidade, o movimento. Paulo Honório, no seu malogro final, idealiza o retorno ao primitivo, à suposta estabilidade da imobilidade. Há uma relação ambígua com a modernidade na maioria dos autores regionais de 30. A modernidade é negativa (ou pelo menos ambígua), por exemplo, no Lúcio de *A Bagaceira*, em que o contato com a palavra escrita desencaixa o homem da terra. Ocorre que o enfoque crítico de Graciliano é proporcionado justamente pelo aprofundamento na subjetividade do atraso. Aqui concordamos com Adorno (1983), em seu texto “Posição do narrador no romance contemporâneo”, para quem é possível captar

melhor a totalidade social da modernidade a partir da imersão subjetiva mais exasperada, pois é ali que o eu, o antissocial, reverbera.

Para nossos objetivos, será instrutiva a verificação de que o modo pelo qual Paulo Honório chega à escrita em *S. Bernardo* destoa completamente daquele indivíduo calculista e incorporador, que sabe duelar nos diálogos com o vizinho poderoso ou com o bacharel falido que lhe vende a fazenda (em parte, é o que propõem Rui Mourão (2003), Lafetá (2000) e Costa Lima (1966): para eles, trata-se de homologia proprietário-escritor). Sua escrita é, para ele, algo impossível de se definir, uma vez que é pela via do irracional, do irrefletido e mesmo do acaso que ela acontece. Apesar dessa submissão ao acaso, aos “*de repente*”, o processo de escrita é sempre descrito como incômodo e fisicamente doloroso. A memória simula o documental, mas espria-se em múltiplos alvos, pois é percepção e lembrança; porém é também desejo e asserção, uma vez que parte da desorganização típica do real interiorizado (é importante distinguir, no entanto, o que é seu projeto de escrita daquilo que realmente se efetiva). Assim, nas passagens mais factuais de *S. Bernardo*, ali está sempre Paulo Honório escrevendo, aparentemente ‘ao vivo’ e inseguro sobre o sentido de seu fazer. É pela escrita que ele vai se dar conta daquele nó em sua relação com a sensibilidade. A constatação, talvez, é de que sem a escrita (sem a arte, portanto) não se aprende a refazer o percurso do problema (o que talvez o ajudasse a desfazê-lo), porém a escrita não pode, sozinha, desfazer o travamento da sensibilidade. A escrita se produz modificando um suporte, o papel; atividade em que o tato, a vida física da escrita, é tão importante quanto a abstração que ela impõe à realidade pela manipulação da linguagem. Escrever é o modo de apreender, de tomar posse do sentido, da memória, da existência. É no próprio fazer físico da escrita que se dá tal posse. Imbricam-se ali o ato e o personagem. A escrita é uma posse: ela cristaliza as palavras, os pensamentos. Ela os detém e a eles se impõe. Trata-se, no entanto, de uma posse inversa àquela forma de violência contra o outro e contra as coisas, delineada por Antonio Candido (2006) na análise do livro. É uma posse, digamos, antieconômica, ou de uma economia das

perdas, de uma economia negativa. O que se retém, portanto, na escrita, é o inverso daquele processo de tomada de posse sobre as pessoas e sobre a fazenda, daquela formação do burguês brasileiro que muitos críticos leram no romance. A escrita, como insinua Antonio Candido (2006), é o movimento de violência contra o próprio Paulo Honório.

Nesse sentido, portanto, a escrita é a antieconomia: ciente de sua conquista-derrota, Paulo Honório termina o livro na combinação da escrita como trabalho físico e como inevitabilidade de um vazio. A objetividade que parece tomar as ações e a caracterização do personagem na primeira metade do livro passa a ser contaminada pelo veneno da linguagem humanista de Madalena na segunda metade. O tempo objetivo dos enunciados passa a ceder espaço para o tempo impreciso da enunciação, tomado por vazios, zonas escuras, pios de coruja, uma carta de suicida de que só se leem trechos, fragmentos, elipses, rupturas. A subjetividade narrativa, nesse sentido, entra em choque com a objetividade inicial, deslocando a caracterização de Paulo Honório e deixando-o, inevitavelmente, na solidão escura de sua selva selvagem, que não é frondosa, mas essencial e áspera. A escrita que é figurada a partir do lugar da emissão, especificamente rural, explicita o dilema entre forma e formação, discutindo a literatura como possível mediação. A figuração da escrita no mundo rural, desse modo, é essencialmente um lugar de tensão (ou de conciliação problemática) entre forma literária e discurso sobre a formação social. Rural e livro são mundos contraditórios, porém parece só ser possível tratar esteticamente do rural a partir das considerações do literário (do livro).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. São Paulo: Difel, 1986.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

FILHO, Adonias. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaios sobre o romance de Graciliano*. Curitiba: Ed. UFPR, 2003.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.