

DENTRO DO EU E DO MUNDO: CONSTRUÇÃO DO AFETO MELANCÓLICO EM *SÃO BERNARDO*, DE GRACILIANO RAMOS

Pedro Barbosa Rudge Furtado¹

Resumo: Propomos, neste artigo, evidenciar a construção figurativa do afeto melancólico em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. A fim de alcançar esse objetivo, fazemos uso tanto de obras teóricas acerca da melancolia, quanto de ensaios incluídos na fortuna crítica do romance em questão. Sobre esse mal-estar, alicerçamos nossas ideias a partir de reflexões contidas em *Melancolia: Literatura* (2017), de Luiz Costa Lima, *O tempo e o cão* (2009), de Maria Rita Kehl, entre outros. No que tem a ver com *São Bernardo*, amparam a nossa análise ensaios como os de *Ficção e confissão* (1992), de Antonio Candido, “O mundo à revelia”, de João Luiz Lafetá etc. Baseados nas percepções de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (2000), e de Flora Süssekind, em *Tal Brasil qual romance?* (1984), de que a nossa literatura se preocupa em representar, principalmente, os embates sociais, desconsiderando, muitas vezes, os ontológicos – como se essas tensões não pudessem coexistir – apontamos como *São Bernardo*, obra sedimentada valorativamente como social por parte da crítica literária, representa vigorosamente um narrador-protagonista fincada em rememorações fantasmáticas, não conseguindo, assim, vislumbrar um porvir. Analisamos a edificação da melancolia mediante a construção temporal da forma e do conteúdo – no conflito entre o tempo geométrico e o psicológico autopunitivo de Paulo Honório – inclusos na elaboração verbal do romance.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Graciliano Ramos. *São Bernardo*. Formas narrativas. Melancolia.

Abstract: It is aimed in this article to highlight the figurative construction of melancholic affect on Graciliano Ramos' *São Bernardo*. In order to do it, it is used theoretical studies regarding the melancholy and critical essays on the novel at issue. Concerning this malaise, our ideas were founded on the reflections contained on Luiz Costa Lima's *Melancolia: Literatura* (2017), Maria Rita Kehl's *O tempo e o cão*, among others. About the novel *São Bernardo*, our analysis is sustained by essays like the ones included in Antonio Candido's *Ficção e confissão*, João Luiz Lafetá's “O mundo à revelia” etc. Based on the perceptions of Antonio Candido, on *Formação da literatura brasileira* (2000), and Flora Süssekind, on *Tal Brasil qual romance?* (1984), that Brazilian's literature is mainly concerned on representing social conflicts, overlooking, sometimes, the ontological ones – as if they are impossible to coexist – it is shows how on *São Bernardo*'s prose, which has been sedimented by part of Brazil's literary critics as a social narrative, represents vigorously a protagonist-narrator stuck on phantasmatic remembrances, not being able to foresee a tomorrow. We have analyzed the edification of the melancholy through the temporal construction of its form and its content – in the conflict between Paulo Honório's geometrical and self-punitive psychological time – included on the verbal elaboration of the novel.

Keywords: Brazilian Literature. Graciliano Ramos. *São Bernardo*. Narrative forms. Melancholy.

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Unesp Araraquara, e-mail: pedro.sonata@gmail.com. Bolsista CAPES.

1 Introdução

Os romances brasileiros denominados intimistas talvez ainda sejam apreciados com estranhamento pela crítica; o que se sabe, de fato, é que a nossa literatura tende a tratar de embates locais, muito devido ao nosso persistente atraso econômico e cultural – em relação aos países detentores de poder – seja como colônia ou como país independente. De acordo com Antonio Candido (2000, p. 17), tais características semeiam uma literatura “eminentemente interessada”, isto é, “voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país.” Para o estudioso, o feitio empenhado dos nossos escritores exhibe tanto traços negativos como positivos:

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos em voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretada a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real [...]. Por outro lado favoreceu a expressão de um conteúdo humano, bem significativo dos estados de espírito duma sociedade que se estruturava em bases modernas. (2007, p. 26-7).

Os próprios movimentos históricos, as suas particularidades, e o *zeigeist* de cada época, ajudam no estabelecimento de uma fisionomia artística mais ou menos comum no que tange à relevância do meio no nosso país, simbolicamente tratado de modo diverso pelos escritores, levando alguns estudiosos a lidar com as características da literatura nacional.

Se Antonio Candido se ocupa – em *Formação da literatura brasileira* – com a formação da literatura nacional, para ele tendo como momentos decisivos o Arcadismo e o Romantismo, promovendo certa tradição artística brasileira, Flora Süssekind – em *Tal Brasil, qual romance* – aborda o reaparecimento da estética naturalista² em nossas letras.

Para a autora, há, tanto no que se relaciona aos literatos quanto aos críticos, a exigência de obras que representem “a tradição nacional a que pertence[m]” (SÜSSEKIND, 1984, p. 31). Há uma certa noção de hereditariedade de difícil libertação por parte dos intelectuais, ainda

² A estudiosa considera como estética naturalista todo escrito que busca “fidelidade documental [relacionada] à paisagem, à realidade e ao caráter nacionais.” (SÜSSEKIND, 1984, p. 36). Tal procura leva alguns escritores a abdicarem da configuração artística, o que “se observa em momentos tão diferentes como a virada do século [XIX para o XX, em textos com base científica], a década de 30 [textos com base econômica] e os anos 70 [textos com base nas ciências da comunicação].” (SÜSSEKIND, 1984, p. 36). A recorrência da estética naturalista ressoa as ideias de Antonio Candido sobre uma literatura interessada – uma vez que há o reaparecimento dessa estética fincada na representação rente ao real – alicerçada em diferentes matérias pré-textuais, coadunadas com os movimentos históricos de cada uma.

mais agravada quando, entre Flaubert e Zola, a predileção se deu pelo último. A estudiosa, todavia, elenca escritores que, de alguma forma, rompem com esse sentido de continuidade e semelhança nos três momentos – fim do século XIX, decênio de 30 e anos 70, respectivamente – em que a estética naturalista estava mais em voga no Brasil. Entre eles estão: Machado de Assis, Domingos Olímpio, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Renato Pompeu e Ignácio de Loyola Brandão. Esses escritores, cortando o laço entre livros que reproduzam “de maneira una e fotográfica” a *terra mater*, fazem “literatura-contra”, “literatura lâmina” (SÜSSEKIND, 1984, p. 198).

A polarização ideológica em parte do decênio de 30³ animou ainda mais a distinção entre romance social e psicológico, não enxergando a feitura de uma “literatura-contra”, que faz da amalgama dos afetos íntimos e das tensões sociais a sua forma privilegiada.

O romance regionalista – com uma verve de crítica-social – deveria representar o homem em conflito social ou absorvido pela terra, enquanto o romance psicológico deveria figurar o homem em conflito com outros homens, como se a imbricação entre esses dois embates fosse impraticável. As diferentes perspectivas ideológicas, de fato, podem gerar formas simbólicas diferentes; no entanto, apreender isso antes do exame das obras em si reduz a narrativa, agora no processo de sua leitura, a um fator determinante – isto é, ou à crítica social ou ao psiquismo.

Objetivamos, neste artigo, mostrar como a prosa de *São Bernardo*, iminentemente sedimentada por parte da crítica como veiculadora de conflitos sociais – apesar de nunca ter sido visto como um romance documento, quase que uma reivindicação da esquerda do momento (BUENO, 2015, p. 243) – figura gravemente os afetos melancólicos de Paulo Honório, mediante o fluxo temporal da narrativa.

2 A construção do tempo melancólico em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos

2.1 Breves considerações acerca da melancolia e da narrativa

O fenômeno da melancolia – aqui compreendido a partir da noção psicanalítica de Freud como a persistência dolorosa do objeto ausente em que não há “uma transferência da libido para um novo objeto, mas sim o seu retrair-se no eu, narcisisticamente identificado com o objeto perdido” (AGAMBEN, 2013, p. 44) – será estudado como certa irradiação de tensões históricas e sociais da modernidade que abalam amiúde a noção de interioridade. Segundo Maria Rita Kehl,

³ A polarização durou, *grosso modo*, até o Estado Novo (1937) de Vargas, que praticava um regime bastante ambíguo em termos de valores, ora contemplando a direita, ora a esquerda. (BUENO, 2015, p. 424).

[...] se a psicanálise subverteu o sujeito da modernidade, sua própria invenção, a partir da descoberta do inconsciente, também foi tributária da revolução subjetiva que a modernidade provocou. O sujeito da psicanálise formou-se entre as contradições e os impasses provocados pela emergência do individualismo, essa formação subjetiva inexistente em sociedades pré-modernas. (2009, p. 41)

A exacerbação do individualismo encontrou seu lugar ao sol, como não poderia deixar de acontecer, nas figurações literárias. De acordo com Ian Watt (2009) e outros tantos teóricos da literatura, o desenvolvimento contundente de uma mentalidade isolada de um grupo favoreceu o florescimento de uma nova forma artístico-literária: o romance. Tal gênero narrativo, por meio de sua elasticidade formal, consegue apreender e incluir tantos outros gêneros e subgêneros, esteticamente ou não privilegiados. Segundo Ricouer (2010, p. 53), “foi mesmo a imensa diversidade e a indefinida flexibilidade de seus procedimentos que transformaram o romance no instrumento privilegiado da investigação da *psique* humana.” Ao mesmo tempo em que ele pode concentrar-se no espaço interior da personagem, a narrativa tem a potência de examinar “os níveis hierárquicos que constituem a profundidade da experiência temporal.” (RICOUER, 2010, p. 175). Nessa linha, é possível apontar uma certa homologia entre os humores do mal-estar melancólico e as cadeias temporais da narrativa.

De acordo com Luiz Costa Lima (p. 15), “o tempo é a atmosfera que envolve a melancolia”; não apenas o tempo, mas ele como incitador das lembranças mostra-se como o condutor da presença de tal sentimento. O afeto melancólico está completamente absorvido pelos efeitos subjetivos do tempo psicológico devorador e destrutivo, em sua rede psicológica, na “sua permanente desconsciência com as medidas temporais objetivas.” (NUNES, 1988, p. 18).

O tempo psicológico liga-se à memória pessoal, que está intimamente atrelada ao sujeito só, desligado das atividades coletivas, resultando numa crítica sensação de desamparo em “consequência do esgarçamento do tecido social” (SCLIAR, 2003, p. 46). Nessa conjuntura histórica do ser, há o crescimento do processo de autoconhecimento de si como indivíduo; como resultado, em termos narrativos, a autobiografia ganha forte impulso. (SCLIAR, 2003, p. 42).

O romance e a biografia, com o desenvolvimento do capitalismo e, por conseguinte, da individualidade burguesa no século XIX, partilhavam a mesma forma, a biográfica. Eles estavam, então, profundamente “ligados pelo processo de privatização da vida e pela visão da temporalidade como sucessão de etapas encadeadas por uma lógica causal.” (FIGUEIREDO, 2014, p. 62). No século XX, com a predominância da perscrutação imediata do sujeito a partir da sua própria voz narrativa – com a passagem da ação para a impressão (FURTADO, 2017, p. 27) – o romance tende a emular as formas das escritas de si.

A escrita de si de um sujeito melancólico, normalmente, anima – e é animada – por dois estados de espírito intimamente ligados: a confissão – “um momento reflexivo que liga, de imediato, memória e presença a si na dor da aporia” (RICOUER, 2007, p. 109) – e a culpa, ou melhor, a confissão da culpa. No entanto, a autoimputação punitiva da culpa pode, ou não, ser urdida objetivamente. No caso de *São Bernardo*, como veremos, ela é construída indiretamente.

O nosso fito é assinalar como é edificada, através de uma narrativa confessional, a melancolia numa personagem que pauta o seu relato pela precisão e objetividade temporais do discurso, mas é fatalmente devorada pelos fantasmas de outrora. À medida que eles são alimentados pela história, Paulo Honório – narrador-protagonista do livro – perde o controle sobre o tempo exterior, sendo devorado pelo interior. A forma do relato – emulação autobiográfica – então, estimula a composição de um conteúdo nitidamente soturno.

2.2 A figuração do afeto melancólico em *São Bernardo*

São Bernardo é composto a partir do contraponto entre, como já dissemos, o afã objetivo da escrita de Paulo Honório – o tempo da geometria, preconizando uma elaboração sintética da própria vida e dos percalços, advindos das dificuldades por que ele passou – e suas caídas nas profundezas da dor e do arrependimento do ser em crise existencial – o tempo confessional da melancolia – o tempo do passado que “só se revela como perdido ao ser evocado” (KEHL, 2009, p. 133) – engrossando o enfoque microscópico na personagem, numa redação ordenada pela duração interior do sofrimento.

A mudança tonal do romance é factível, pois a personagem-protagonista apresenta, conforme diz Antonio Candido (1992, p. 29), “fissuras de sensibilidade que a vida não conseguiu tapar, e por elas penetra uma ternura engasgada e insuficiente, incompatível com a dureza em que se encouraçou”, o que aparece, mesmo que de modo sub-reptício, na primeira cadeia temporal que analisamos.

Começamos, então, pelo tempo agressivo da geometria. Na tradição filosófica, aqueles dotados “para a geometria são predispostos à melancolia, porque a consciência de uma esfera situada fora de seu alcance faz sofrer àqueles que têm o sentimento da limitação e insuficiência no plano do espírito.” (MATOS, 1986, p. 152). Dessa forma, a pulsão pela precisão temporal parece-nos insinuar a resistência de Paulo Honório em enunciar claramente a perda acachapante do Eros.

Nos primeiros capítulos desse romance – “Dois capítulos perdidos” (RAMOS, 2002, p. 10), segundo Paulo Honório – a personagem principal nos explica os pormenores da criação de seu livro, que seria, *a priori*, elaborado por meio da divisão de trabalho: “Padre Silvestre ficaria

com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro” (RAMOS, 2002, p. 5).

O herói não especifica muito bem qual seria o assunto dessa composição, expressando apenas que ele “traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa” (RAMOS, 2002, p. 5). A real motivação é obnubilada pelo próprio andar violento, preciso, dinâmico da prosa. A divisão de trabalho gorou, então Paulo Honório decide enfrentar a empreitada sozinho. Esses capítulos, no entanto, que o protagonista diz perdidos, não o são no que tange à assimilação da força imperativa obsessiva do caráter da personagem principal, como João Luiz Lafetá bem nota: “O caso é que não o foram [os capítulos perdidos]. Sua figura dominadora e ativa está criada. Fomos já introduzidos em seu mundo – um mundo que, em última análise, se reduz à sua voz áspera, ao seu comando, à sua maneira de enfrentar obstáculos e vencê-los. Um mundo que se curva à sua vontade” (2002, p. 195).

O que vem à tona, já nesses primeiros capítulos, são os signos da perda e da ausência motivados pela tarefa da escrita solitária, uma vez que esse processo a muitas mãos falhou. Apartado do mundo que conquistou, como veremos adiante, Paulo Honório abre a sua confissão sem anunciá-la. Entretanto, trechos ilhados dessas duas primeiras divisões acenam para a inexistência material de Madalena como impulsionadora da composição do relato. Embora havendo a predominância do tempo sumariado, há, latente, em concomitância com ele, a vontade inconsciente de relatar o objeto em falta.

No primeiro capítulo, o herói diz: “Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena.” (RAMOS, 2002, p. 7). Logo na próxima página, quando ele conta que a divisão de trabalho no que se relaciona com a composição do escrito falhou, ele ouve novo pio da coruja – som que sempre o remete à Madalena, num ato simbólico da representação do inconsciente – e assinala: “Abandonei a empresa [a escrita do livro], mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta” (RAMOS, 2002, p. 8).

Após esses dois primeiros capítulos iniciais, alicerçados na justificativa tortuosa da escrita, o narrador volta-se para a composição de sua autobiografia sem maiores devaneios. A exposição dos acontecimentos é firme, sem rodeios, relatando o essencial para um proprietário de terras, isto é, como ele conseguiu – por meio, normalmente, de uma impetuosa violência – adquirir a fazenda de São Bernardo, contando, sumaria e retrospectivamente, a sua vida anterior à posse do terreno. A narração é reduzida ao essencial. Vejamos um exemplo encontrado no

sexto capítulo do romance: “Naquele segundo ano houve dificuldades medonhas. [...] Trabalhava danadamente, dormindo pouco, levantando-me às quatro da manhã, passando dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, comendo nas horas de descanso um pedaço de bacalhau assado e um punhado de farinha” (RAMOS, 2002, p. 27-8).

O narrador-protagonista resume as dificuldades de todo um ano em poucas linhas. O estilo da prosa é seco, violento, cortante, “resultando um livro direto e sem subterfúgio, honesto como um caderno de notas” (CANDIDO, 1992, p. 31). Notamos a exaustiva tentativa da exatidão temporal, também, nos seguintes trechos:

[...] até os dezoito anos gastei muita enxada [...] (RAMOS, 2002, p.10).
 [...] estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia.
 (RAMOS, 2002, p.12).
 [...]Voltei pelo mesmo caminho e estive uma hora no relógio oficial,
 observando os passageiros dos bondes Ponta-da-Terra. (RAMOS, 2002, p.72).

Contudo, o tempo da melancolia começa a ser entrevistado de modo mais imperativo quando ele relembra a primeira conversa que trava com Madalena, já com o fito de casar-se. Ele confessa a si mesmo a sua falta de educação sentimental, já predizendo o choque entre visões de mundo que será a ruína de sua união matrimonial: “Até então os meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares, não havia razão para ocultá-los a criaturas como a Germana e a Rosa. A essas azunia-se a cantada sem rodeios, e elas não se admiravam, mas uma senhora que vem da escola normal é diferente” (RAMOS, 2002, p. 80).

É uma das primeiras sensações de perplexidade do dono de S. Bernardo. Madalena acende permanentemente a clareira de afecção em Paulo Honório. Ainda subsiste a tentativa de controle temporal, porém ela é fadada ao fracasso quando a rememoração se tingue de desolação do pesar. O magistral décimo nono capítulo desvia brutalmente o *modus operandi* objetivo do herói para uma tonalidade pautada em severa introspecção:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. [...]. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste. E, falando assim, *compreendo que perco o tempo*. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve essa narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever. [...] Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. [...] *O tique-taque do relógio diminuiu*, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho: — Madalena! [...] Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo. [...] *O que não percebo é o tique-taque*

do relógio. Que horas são? [...] Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me. (RAMOS, 2002, p. 100-104, grifos nossos).

Sujeito inquieto, o tempo petrifica-se. O passado envenena o presente da enunciação. A culpa toma uma forma gigantesca como peso no coração. Como vislumbrar o futuro nesse cenário? A duração dos pensamentos de Paulo Honório é mais ou menos estanque, e a confissão se transforma num pesadelo inescapável nesses instantes de aflição. A diferença de inflexão da prosa objetiva para essa subjetiva é monstruosa, havendo a suspensão da exterioridade, que faz com o herói se entregue a si mesmo e encare desnorteadamente as suas condutas.

Mesmo tentando retomar as rédeas da emoção a partir do controle temporal, na divisão seguinte, o capítulo dezenove tratado é, segundo Luís Bueno (2015, p. 616), o divisor de águas do romance, chegando ao ponto em que Paulo Honório precisa “tratar de Madalena”, sentindo que “seu projeto de reconstituição, pela escrita, de uma personalidade dominadora como era a dele antes do casamento, está condenado ao fracasso”.

O rigor na captação do tempo, a partir desse divisor de águas, está comprometido. Nos trechos seguintes podemos assinalar, primeiramente, a representação da dissolução temporal: “Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? Uma? uma e meia? ou metade de qualquer hora” (RAMOS, 2002, p. 155). Linhas adiante, há a procura pelo controle do decurso do tempo. Aturdido, o narrador-protagonista ainda tentava retomar o manejo do pensamento: “Sempre era alguma coisa saber as horas” (RAMOS, 2002, p. 156).

O domínio sobre o tempo interior, com personagens que buscam adequá-lo ao exterior, é caro em quase todo o Graciliano Ramos, mas em *São Bernardo* tal fato mostra-se destacado, muito devido ao afã de objetividade de Paulo Honório. Essa tensão temporal é muito bem notada por Rolando Morel Pinto (1978, p. 266), afirmando que “saber a hora certa, voltar ao comando das ações e pensamentos seria, pelo menos, uma panaceia para a inquietação enervante.” Entretanto, o dono da fazenda São Bernardo não consegue mais se refugiar em seu cotidiano anterior, pois houve uma completa dissolução de uma vida amparada em valores destrutivos.

De acordo com Lafetá (2002, p. 214) “a verdadeira busca começa onde termina a vida de Paulo Honório. A busca verdadeira, entenda-se, a procura dos verdadeiros e autênticos valores que deveriam reger as relações entre os homens.” A vida vivida do narrador realmente parece acabada. A sua propriedade poderia renovar-se com algum esforço: “— Se eu povoasse os currais, teria boas safras, depositaria dinheiro nos bancos, compraria mais terra e construiria novos currais. Para quê? Nada disso me traria satisfação” (RAMOS, 2002, p.186).

Há marcas do sujeito obsessivo lacaniano em Paulo Honório. Segundo Lacan (1999, p. 478), esse indivíduo desloca-se de objeto a objeto, mas nada, de fato, o satisfaz. No fim, a tragédia do obsessivo situa-se no seu afã de preencher todas as faltas, quando causaria menos sofrimento simplesmente acolhê-las em seu modo de ser, aceitando, assim, o que é próprio do desejo. Paulo Honório torna-se, dessa forma, carrasco de si. Entretanto, ele não é tão somente um obsessivo, mas, sim, um obsessivo melancólico, o que tolhe o próprio provir de transferência da libido em direção a outros objetos.

O mundo, então, está esvaziado de afetos. O outro foi destruído pela violência do detentor de terras. O uso do futuro do pretérito entrevê apenas inquietação e tormento, já que, com as fissuras de sensibilidade que adentraram o seu íntimo e, aparentemente, o povoaram de humanidade, ele enxerga apenas desolação na sua vida e na dos outros. O melancólico solapa o obsessivo:

Mas para quê [revitalizar a fazenda]? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes. (RAMOS, 2002, p. 185).

Os capítulos que seguem à morte de Madalena são circunscritos num pesar, numa melancolia crescente e destrutiva. A divisão derradeira, em que o herói se enxerga abandonado por todos, é a confissão final, íntima e mais honesta de todo romance: “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, 2002, p. 183).

A elaboração do livro é a afirmação de um sinuoso, porém profundo arrependimento perante aos atos que o levaram a isso. O que lhe resta é “descascar fatos” (RAMOS, 2002, p. 183), remoer o passado numa estagnação permanente: “Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças.”. (RAMOS, 2002, p. 183-184). O filho, que poderia ser um alento, a motivação para lançar-se ao futuro, não nutre afeto pelo protagonista: “Se ao menos a criança chorasse...Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!” (RAMOS, 2002, p. 191).

No fim e ao cabo, a partir dos movimentos textuais e, especialmente, do expediente temporal da formação da narrativa, viu-se a dimensão da forma/conteúdo da obra no que tange a garantir o efeito melancólico suscitado continuamente pela voz narrativa. As passagens sumarizadas do relato – alcançando o controle do relógio – estão em quase total desacordo com a figuração de sua tragédia baseada na representação de sua absoluta impotência. O desacordo

não é total devido à própria forma autobiográfica da narrativa, que, mesmo canhestramente, não consegue ocultar as aflições do eu enunciator.

As linhas últimas do romance – retiradas das páginas 185 do livro – de profundo niilismo, tocam acentuadamente a acedia: não há reconciliação possível com a vida; há, no entanto, o prolongamento do passado narcisista que transforma o presente numa equação relativa aos fantasmas do passado, impedindo o vislumbre do futuro. Analogamente às palavras de Ana, personagem da *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, Paulo Honório também poderia dizer: “Não há tempo para mim, nem passado nem futuro, tudo é feito de irremediável permanência. O inferno é assim – um espaço branco sem fronteiras no tempo.” (CARDOSO, 2015, p. 286).

Considerações finais

Antonio Candido (1989, p. 141) afirma que a consciência generalizada do subdesenvolvimento no Brasil vem à tona após a Segunda Guerra Mundial; porém, o romance regionalista de 30 “adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.” Entretanto, não só o romance regionalista nem tão somente nas obras dos escritores de esquerda – como *São Bernardo* – a postura negativa sobre o agora está presente.

Luís Bueno (2015, p. 68), dialogando com o ensaio em questão de Antonio Candido, realça a existência de duas visadas bastante diferentes sobre o Brasil nos pensadores do movimento modernista e nos romancistas de 30. Segundo Bueno, os intelectuais de 22 ainda preservavam uma visão utópica no que tange à transformação da nossa sociedade, principalmente por meio da modernização, enquanto, entre os escritores de 30, estava “ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país” mediante o progresso e a modernização.

São inúmeras as prosas que implicam a modernização como o fruto de tensões histórico-sociais e ontológicas, imbricando interesse tanto pela sociedade quanto pelo homem. Desde escritores de cosmovisão católica, mais atrelados à direita, como Jorge de Lima e Lúcio Cardoso, passando pelos não tão engajados politicamente, como José Lins do Rego e Cyro dos Anjos, até os de esquerda, como Graciliano Ramos e Jorge Amado. João Luiz Lafetá (2000, p. 248) diz que há um certo “confisco da alegria” manifestado durante o decênio em destaque.

Por meio dessa engenharia social-psicológica, levando em conta, ainda, a emulação da forma autobiográfica pelo romance, diversas narrativas figuraram o mal-estar como um sentimento existencial da perda do lugar e do tempo em que o eu nota-se fatalmente inadaptado.

Em *São Bernardo*, o não-pertencimento está vinculado ao descompasso obsessivo entre Paulo Honório em sua construção identitária e a sua relação com a alteridade após o casamento com Madalena, havendo a instauração de um *modus vivendi* em que o afã autoritário do protagonista deveria arrefecer diante da negociação dos afetos desse outro estranho a ele e a sua cosmovisão.

Após o suicídio de Madalena, Paulo Honório toma parte, num caminho tortuoso, do seu fracasso perante a tentativa de entendimento e conseguinte conciliação com a esposa. O próprio ato de escrita do seu livro de memória parece imensamente autopunitivo, acarretando, com o decorrer das lembranças, um aprofundamento da cisão interna do protagonista, mostrada incipientemente nos primeiros capítulos do romance, principalmente por meio do pio da coruja, símbolo conectado a Madalena.

A cisão torna-se tão grande que se configura como um afeto melancólico, em que o sujeito não consegue mais enxergar um porvir, prostrado *ad infinitum* na rememoração. Demonstramos, então, como se dá o processo de alteamento desse mal-estar por meio da tensão entre a vontade do narrador-protagonista de construir uma narrativa geométrica, buscando desviar-se da tristeza, e o seu fracasso nessa empreitada, figurado mediante a desolação proporcionada pela queda em direção ao tempo psicológico estruturado através da culpa.

Se a constituição da identidade do eu está sempre relacionada aos movimentos do outro, a ausência desse norte engendra em Paulo Honório uma força narcísica impressionante. Isto é, sem o outro, o investimento de energia do protagonista refluí sobre ele mesmo e, concomitantemente, sobre os fantasmas de um passado não resolvido; devido a esse aspecto, o luto prolonga-se, atingindo o afeto melancólico, uma vez que a sua carga de prazer não pode ser transferida nem para o próprio filho, lembrança viva de Madalena.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 140-162.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FIGUEIREDO, Vera Folain de. O livro da vida e as tramas da rede. In: FUKELMAN, Clarisse. (Org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 61-77.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge. *Rememoração em Graciliano Ramos: do romance à autobiografia*. Dissertação de Mestrado. UNESP, Araraquara. 2017.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Seminário de 1957-1958). 1999.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 74. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.192-217.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

MATOS, Olgária. A melancolia de Ulisses. In: CARDOSO, Sérgio. *et al. Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 141-158.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PINTO, Rolando Morel. Os ritmos da emoção. In: BRAYNER, Sonia. (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977 (Col. Fortuna crítica). p. 260-268.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Tempo e narrativa*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v. 2.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.