

Aline Correa dos Santos

O Discurso Amoroso em Graciliano Ramos

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2014

Aline Correa dos Santos

O Discurso Amoroso em Graciliano Ramos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R175s.Ys-d Santos, Aline Correa dos.
O discurso amoroso em Graciliano Ramos [manuscrito] /
Aline Correa dos Santos. – 2014.
103 f., enc.

Orientador: Wander Melo Miranda.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 99-103.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. – São Bernardo –
Crítica e interpretação – Teses. 2. Análise do discurso literário –
Teses. 3. Amor na literatura – Teses. I. Miranda, Wander Melo. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III.
Título.

CDD : B869.33



Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *O discurso amoroso em Graciliano Ramos*, de autoria da Mestranda ALINE CORREA DOS SANTOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho - FALE/UFMG

Profa. Dra. Rebecca Pedrosa Monteiro - UFVJM

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Prof.ª Dr.ª Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
UFMG
Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 2014.

Aos apaixonados de todos os tempos...

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente aos meus pais pelo apoio. Ao orientador Wander Melo Miranda pelo acolhimento e compartilhamento de sua experiência. Ao secretário Esdra da Editora UFMG pelas gentilezas. À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pela bolsa.

Aos antigos colegas de trabalho da Secretaria Municipal de Trânsito e Transporte Urbano da Prefeitura de Sete Lagoas, pelo incentivo.

Às colegas Carolina Araújo, Carolina Izabela, Rejane Carvalho, Joyce Amorim, Maria Fernandina e Sabrina Perpétuo, que tornaram as disciplinas mais produtivas e agradáveis.

Às bibliotecas da UNIFEMM e SESC Sete Lagoas, na pessoa de seus respectivos funcionários, pelo ambiente de estudo proporcionado fora do Campus UFMG.

À pessoa amada, Fúlvio Sant'Ana, pelo companheirismo nos momentos de escrita e pela escuta, que auxiliaram no desenvolvimento da pesquisa.

E enfim à vida, pela oportunidade não só de desfrutar o amor e a literatura, como também refletir sobre eles. Muito obrigada.

Não posso portanto te dar o que acreditei escrever para você, tenho que me render a esse fato: a dedicatória amorosa é impossível (eu não me contentaria com uma subscrição mundana, fingindo te dedicar uma obra que escapa a nós dois). A operação na qual o outro está envolvido não é uma subscrição. É, mais profundamente, uma inscrição: o outro está inscrito, ele se inscreveu no texto, deixou aí seu rastro múltiplo. Se você fosse apenas aquele(a) a quem foi dedicado esse livro, você não sairia da dura condição de *objeto* (amado) – deus; mas tua presença no texto, pelo próprio fato de que você é irreconhecível nele, não é a de uma figura analógica, de um fetiche, é a de uma força, que passa, a partir daí, a preocupar.

Roland Barthes

Vê-la e amá-la, é assim que se exprimem nos romances – sim, é assaz verdadeiro desde que o amor não tenha dialética; mas, ao fim e ao cabo, que podem os romances ensinar-nos acerca do amor? Apenas mentiras que ajudam a passar o tempo.

Kierkegaard

Compreensão de que as diferenças não constituem razão para nos afastarmos, nos odiarmos. Certeza de que não estamos certos, aptidão para enxergarmos pedaços de verdades nos absurdos mais claros. Necessidade de compreender, e se isto é impossível, a pura aceitação do pensamento alheio.

Graciliano Ramos

Eis portanto, o que é a fidelidade: é a aceitação incondicional de um ser em si, limitado e real, que escolhemos não a pretexto de enaltecê-lo, ou como “objeto de contemplação”, mas como um ser único e autônomo que vive ao nosso lado, uma imposição do amor ativo.

Denis de Rougemont

RESUMO

Análise do discurso amoroso em Graciliano Ramos, desde suas *Cartas de Amor a Heloísa* até os seus romances, com enfoque especial em *S. Bernardo*. Parte-se dos conceitos de amor ocidental em Denis de Rougemont, do amor-paixão em Stendhal, do discurso amoroso em Roland Barthes e de erotismo em Georges Bataille para problematizar a visão a respeito do amor e da relação amorosa. Através da Crítica Biográfica compara-se a compreensão do autor sobre o assunto nas esferas ficcional e biográfica. São desenvolvidos os principais temas amorosos: enamoramento, ciúme e cena doméstica; além da visão pessimista sobre o amor.

Palavras-chave: amor, discurso amoroso, paixão, Graciliano Ramos.

RESUMEN

Análisis del discurso amoroso en Graciliano Ramos, de sus *Cartas de Amor a Heloísa* hasta sus novelas, centrándose especialmente en *S. Bernardo*. Se parte de los conceptos de amor occidental en Denis de Rougemont, del amor-pasión en Stendhal, discurso amoroso en Roland Barthes y el erotismo en Georges Bataille para problematizar la visión sobre el amor y la relación amorosa. A través de la Crítica Biográfica se compara la comprensión del autor sobre el tema en las esferas ficcional y biográfica. Los principales temas amorosos son desarrollados: el enamoramiento, los celos y los problemas domésticos; más allá de la visión pesimista sobre el amor.

Palavras-clave: amor, discurso amoroso, pasión, Graciliano Ramos.

SUMÁRIO

	Introdução	11
1	Capítulo 1 – Os sofrimentos do jovem Graciliano	26
1.1	Do Amor no Ocidente	26
1.2	<i>Cartas de Amor a Heloísa</i>	27
1.3	Humor e Ironia em <i>Caetés</i>	36
2	Capítulo 2 – A Paixão segundo P.H.	41
2.1	Amor à primeira vista	41
2.2	O Rapto	45
2.3	A Corte	50
3	Capítulo 3 – Paulo Honório, o mouro de Viçosa	55
3.1	A origem do ciúme	55
3.2	O nascimento do ciúme	58
3.3	Os “parceiros” de Madalena	61
3.4	A dúvida	64
3.5	O pio da coruja	67
4	Capítulo 4 – E viveram felizes para sempre...	70
4.1	Modo de se relacionar	70
4.2	A Cena	71
4.2.1	Cena 1: O Salário de seu Ribeiro	72
4.2.2	Cena 2: Seis Contos de Réis	74
4.2.3	Cena 3: D. Glória	75
4.2.4	Cena 4: Vestido de Seda	76
4.2.5	Cena 5: A Correspondência	77
4.2.6	Cena 6: Surto ciumento	79
4.2.7	Cena 7: A Despedida	80
4.3	A Noite	82
4.4	O Equívoco	84
4.5	Um Amor Possessivo	85
5	Capítulo 5 – Uma Visão Pessimista do Amor	87
5.1	Tristão e Isolda	87
5.2	O Amor e a Condição Humana	88
5.3	Desencanto Amoroso	89
5.3.1	<i>Caetés</i> : O Amor Impossível	92
5.3.2	<i>S. Bernardo</i> : O Amor Perdido	93
5.3.3	<i>Angústia</i> : O Amor Não-Concretizado	94
5.3.4	“Mário”: O Amor Não-Correspondido	95

5.3.5	<i>Vidas Secas</i> : O Amor Possível	97
	Referências	99

Introdução

OBSCENO. Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito apaixonado como uma forte transgressão, que o deixa sozinho e exposto; por uma inversão de valores, é pois essa sentimentalidade que faz hoje o obsceno do amor.

Roland Barthes, *Fragments de um discurso amoroso*.

Este trabalho visa ao estudo do discurso amoroso em Graciliano Ramos, especificamente em seus romances, mas também em *Cartas de Amor à Heloísa*, e *Mário*, terceira parte de *Brandão entre o mar e o amor*, principalmente através da relação dos pares Graciliano e Heloísa, Paulo Honório e Madalena, João Valério e Luísa, e Mário e Glória, apesar da unilateralidade da enunciação de cada um dos textos, sempre restritos à voz de apenas um dos amantes.

A reflexão sobre a relação com o outro é um dos pontos centrais nos romances de Graciliano Ramos. Recortando o tema da relação com o outro, considerada por Luis Bueno¹ como característica geral dos romances de 30, escolhemos analisar a relação especificamente amorosa, já que o discurso amoroso ainda não foi suficientemente estudado na obra do romancista alagoano.

Elegemos para este estudo um dos romances em primeira pessoa de Graciliano Ramos – *S. Bernardo* – por privilegiar o relato do relacionamento de Paulo Honório e Madalena, diferentemente de *Caetés* e *Angústia* em que o encontro amoroso não chega a se realizar de fato e o foco está sobre outras questões, como o triângulo amoroso edipiano no primeiro e o binômio traição/vingança no segundo. E escolhemos também *Mário*, terceira parte de *Brandão entre o mar e o amor*, ainda não estudado, volume escrito em colaboração com Jorge Amado, José Lins do Rego, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz, onde Graciliano explora novamente o tema da relação amorosa fracassada. O discurso amoroso presente nessas obras também será analisado sob uma ótica comparativista em relação às missivas do autor para sua noiva, outro material que também não recebeu muitos estudos críticos.

Nos romances de 30, além da tendência à crítica social, “o que diferencia Graciliano dos romancistas regionalistas ‘ortodoxos’ de seu tempo é o seu interesse psicológico pelo

¹ Cf. BUENO, 2006.

indivíduo” (FELDMANN, 1967, p. 49). Ou seja, um de seus principais interesses é a reflexão sobre a natureza humana.

Dentre a diversificada fortuna crítica de Graciliano Ramos, alguns autores apontam possibilidades que ultrapassam o pensamento sociológico, como Abel Barros Baptista que opta por uma leitura que privilegia o trágico: é o amor ou o destino a força que modifica a existência de Paulo Honório, superando as demais influências.

As histórias de Paulo Honório e Mário, de *Brandão entre o mar e o amor*, são como grande parte dos livros do escritor alagoano, abordadas pela “perspectiva de uma relação amorosa fracassada” (MIRANDA, 2004, p 30). E apesar de ser um componente fundamental na obra de Graciliano, a temática do discurso amoroso ainda não foi devidamente estudada.

Provavelmente esse fenômeno se deve ao que já nos apontava Barthes:

o discurso amoroso é hoje de uma *extrema solidão*. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). (BARTHES, 1994)

Esse abandono é injustificável, pois, sabemos que o amor é um dos grandes temas da cultura universal. Desse modo, pela sua importância e contraditória exclusão do âmbito crítico, pensamos ser de grande relevância o estudo do discurso amoroso na obra de Graciliano Ramos.

Sobre a contraposição de trechos de literatura e fatos da vida de Graciliano, nos embasamos nos conceitos da Crítica Biográfica, segundo a qual o ponto chave é a forma de tratamento que a realidade recebe ao ser utilizada no processo ficcional. “Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção” (SOUZA, 2011, p.19).

A Crítica Biográfica, segundo Eneida Maria de Souza, “se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação entre obra e vida dos escritores pela mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição, o ódio, as relações familiares, como o tema dos irmãos inimigos, da busca do pai, da bastardia, do filho pródigo e assim por diante.” (SOUZA, 2011, p.20).

Quanto à discutida proximidade entre vida e obra em Graciliano, compreendemos que o romancista alagoano se relaciona de modo muito peculiar com suas personagens, nas quais ele mistura características pessoais e de pessoas da realidade próxima. Esse método de

composição foi muito bem definido no texto “As mulheres do Sr. Amando Fontes”, onde ele diz que o autor é um como um ator:

Afirmam por aí que as personagens duma história começando a mexer-se, têm vida própria e arrastam o autor, fazem coisas que ele não desejaria fazer. Refletindo, vemos que isso é uma frase sem sentido, dessas que se repetem e se acanalham na boca de toda a gente. As personagens são talvez o autor, e se aparecem diferentes, é que o romancista, como um ator, se transforma, vira santo ou patife conforme as circunstâncias, às vezes os dois simultaneamente. (1989, p. 113)

Isso posto, utilizaremos também os conceitos de Roland Barthes, cujo livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, inicia-se com o seguinte trecho:

A necessidade deste livro se apóia na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). (BARTHES, 1994)

Nessa obra, Barthes apresenta um levantamento de verbetes da relação amorosa, organizados em ordem alfabética, sobre variados arquétipos literários que discutem a vivência do sujeito enamorado. As figuras são utilizadas por Barthes para tentar apreender a fugacidade do discurso amoroso, são frações de discurso que simulam a enunciação do eu enamorado, recusando assim o método descritivo.

As figuras se destacam conforme se possa reconhecer, no discurso que passa, algo que tenha sido lido, ouvido, vivenciado. A figura é delimitada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). Uma figura é fundada se pelo menos alguém puder dizer: “Como isso é verdade!” “Reconheço essa cena de linguagem”. (BARTHES, 1994, p.1 e 2).

Estas figuras serão utilizadas para dar início à análise da vivência amorosa relatada pelas personagens de Graciliano, bem como do conteúdo de suas cartas de amor, não visando, no entanto, esgotar o tema do amor, nem tampouco demonstrar a atualização das figuras de Barthes na obra de Graciliano.

Para o crítico Álvaro Lins, ao contrário do que dizem os estudos literários biográficos tradicionais, “no caso do Sr. Graciliano Ramos, é a obra que explica o homem” (LINS, 1963, p.144). A universalidade da obra de Graciliano consistiria: “nos dramas de seus romances, nos sentimentos complexos dos seus personagens” (LINS, 1963, p.146). A principal preocupação

do escritor alagoano seria a de “revelar o caráter humano” (p.148).

Segundo Lins, essa busca desembocaria no niilismo: “Conquanto opostos [Luís da Silva e Paulo Honório], eles se encontram na sequência final dessas vidas instintivas e materialistas, encontram-se na conclusão de que a vida não tem sentido nem finalidade” (1963, p. 148). Para o crítico, essa concepção de vida pode ter suas raízes na infância do autor: “A autobiografia do Sr. Graciliano Ramos explica o caráter áspero e sombrio da sua obra de romancista: o criador de *S. Bernardo* e *Angústia* já estava no menino amargurado de *Infância*, onde encontramos agora as raízes do seu niilismo implacável e devastador” (LINS, 1963, p.158).

Sobre *S. Bernardo*, Lins acreditava na preponderância da personagem sobre a paisagem: “A ambiência é um acidente; o personagem é que é a vida romanesca”. O protagonista é a essência da obra: “A realidade fundamental do romance é a figura de Paulo Honório, com o seu egoísmo, com a sua maldade, com o seu ciúme, com a sua desumanidade” (LINS, 1963, p.145).

Ainda conforme Álvaro Lins, o segundo romance de Graciliano fixou sua principal característica, que é a análise psicológica das personagens:

A fazenda São Bernardo transfigura-se num autêntico microcosmo. As figuras apresentam humanidade, paixões, dramas, misérias, anseios de felicidade e quedas na irremediável desgraça. O Sr. Graciliano Ramos, ao criar e movimentar personagens como Paulo Honório e Madalena, parece ter encontrado, definitivamente, o seu plano de ficcionista: o do romance psicológico (LINS, 1963, p.161).

Prosseguindo com essa argumentação, Lins acrescenta: o “que transmite vitalidade e beleza artística aos seus romances não é o movimento exterior, mas a existência interior dos personagens. Os acontecimentos só têm significação pelos seus reflexos nas almas, nos caracteres, nos pensamentos” (LINS, 1963, p.162).

Para o crítico, a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador apontaria para uma estrutura propositalmente frágil do início do livro. O enredo só se afirmaria a partir do casamento de Paulo Honório com Madalena, foco do romance:

E o seu núcleo central, com efeito, é a existência desses dois seres, o patético do não entendimento entre eles, o jogo de contraste e separação daquelas duas criaturas dentro de uma mesma casa. Através dessas situações, o romancista desvenda e analisa o caráter de Paulo Honório, o que constitui a maior atração de *São Bernardo* (LINS, 1963, p.163).

Em “Os bichos do subterrâneo”, Antonio Candido, afirma que Paulo Honório representa “uma vida que se quis violentamente plena e acabou destruída pela ignorância dos valores essenciais” (CANDIDO, 1992, p.78). Ao analisar a uniformidade entre forma e conteúdo, diz que “acompanhando a natureza do personagem, tudo em *São Bernardo* é seco, bruto e cortante” (CANDIDO, 1992, p.77). Nesse romance, um dos principais recursos utilizados é o diálogo: “Os interlocutores não falam à toa, e a impressão é que duelam” (CANDIDO, 1992, p.77). Vemos que no casamento de Paulo Honório e Madalena, a principal forma de se relacionar, o diálogo, é utilizada como uma arma.

Ressaltando a personalidade utilitarista do protagonista em *Ficção e Confissão*, Candido afirma que o “próximo lhe interessa na medida em que está ligado aos seus negócios, e na ética dos números não há lugar para o luxo do desinteresse” (CANDIDO, 1992, p.18). Paulo Honório não tem tempo para socialização ou lazer. Para ele o casamento é uma continuidade do projeto de ser um proprietário de terras. No entanto, esse ideal capitalista entrará em confronto com sentimentos que o fazendeiro rígido não pode controlar: “o patriarca à busca de herdeiro termina apaixonado, casando por amor, em vez de dar a demão final na luta pelos bens, se revela, de início, incompatível com eles” (CANDIDO, 1992, p.20).

Um dos principais problemas que existe entre Madalena e Paulo Honório, apontado por Candido, é a “bondade humanitária” da protagonista. O narrador somente subiu na vida porque foi capaz de suprimir sua sensibilidade. Apaixonar-se e entrar em contato com o idealismo da esposa ameaça sua dureza e seu patrimônio construído e mantido pela insensibilidade. Dessa forma, “o conflito se instala em Paulo Honório, que reage contra a dissolução sutil da sua dureza” (CANDIDO, 1992, p.20). Contudo, por mais que Paulo Honório tente ser impermeável “há 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 encorajou” (CANDIDO, 1992, p. 22). Acreditamos que a maior luta do empresário talvez seja mais consigo mesmo do que com a realidade, seu problema é a forma como lida com os sentimentos, fato determinante para a falência de seu matrimônio.

A queda de Paulo Honório pode ser entendida pela seguinte equação: se São Bernardo era “o prolongamento dele próprio; concretizava a sua vitória sobre homens e obstáculos de vários portes, reduzidos, superados ou esmagados” (CANDIDO, 1992, p. 23) e se com o suicídio da esposa ele “percebe a vacuidade das realizações materiais” (p. 24), logo ele chega à conclusão de que sua vida não tem valor.

Carlos Nelson Coutinho, em seu livro *Literatura e Humanismo*, considera que S.

Bernardo tem como tema central

o conflito que opõe, por um lado, as forças que reduzem o homem a uma vida mesquinha e miserável no interior da alienação do “pequeno mundo” individual, e, por outro, as que impulsionam o homem a descobrir um sentido para a vida em uma “abertura” para a comunidade e a fraternidade e na superação da solidão (1967, p.152).

Nesse ensaio, Coutinho observa que a motivação para a tragédia de dois dos principais personagens de *Graciliano* foi o relacionamento amoroso:

É sem dúvida um fato importante, digno de registro, que tanto em *São Bernardo* como em *Angústia* tenha sido a tentativa mais imediata de superar o isolamento e a solidão, a ligação amorosa individual, a causa imediata da tragédia de Paulo Honório e Luís da Silva (1967, p.163).

Contudo, a ligação amorosa não seria determinante para a tragédia, mas apenas a realização de uma possibilidade diretamente ligada ao egoísmo das personagens.

Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos, de Rui Mourão, ressalta que a relação de Paulo Honório com a literatura é utilitarista também, como todas as suas relações, e sua confissão acontece “por imposição de um drama psicológico, e sendo reservado, orgulhoso e sem religião, resolvera aliviar a consciência de maneira indireta, apelando para a simbologia romanesca” (2003, p.58 e 59).

Mas essa confissão é adiada devido aos “dois capítulos perdidos”, recurso utilizado por *Graciliano* para demonstrar a “imperícia do narrador” e assim resolver a questão da inverossimilhança resultante de um homem sem estudos como Paulo Honório estar escrevendo um livro. E Rui Mourão vai além, interpretando a situação como forma de procrastinar a confissão, como no início de uma psicanálise: “Mas o certo é que aquela escrita acabou funcionando como as histórias sem nexos e aparentemente despropositadas que os psicanalistas pedem aos clientes, antes das confissões...” (2003, p. 59).

Segundo Mourão, podemos observar nas confissões de Paulo Honório as intromissões de sua consciência, sempre presente, porque “o que interessa não é apenas o registro dos fatos, mas dos fatos e seu julgamento, dos fatos e sua repercussão dentro do espírito” (2003, p.60). No episódio do casamento de Paulo Honório, a descrição da paisagem transmite indiretamente “a ideia do regozijo, da alegria vitoriosa que o assaltou logo após o casamento”. As referências aos “paus-d’arco, floridos” e à “cascata” que “enfeitava-se de espuma” (RAMOS, 2009, p.109) representam as emoções do protagonista apaixonado:

Paulo Honório, o homem objetivo, a voracidade que só tem olhos para localizar no aspecto físico de sua propriedade as culturas mais vantajosas e as terras mais cultiváveis, de repente se acha entregue à contemplação mais desinteressada, derrotado pela emoção lúdica. Por um momento, põe ponto final às suas preocupações de ordem prática e se encontra de sensibilidade à flor da pele (MOURÃO, 2003, p.64).

O crítico defende que a escrita do livro produz modificações psicológicas em Paulo Honório. Suas etapas podem ser acompanhadas pelos movimentos de avanço e recuo no processo confessional: “Ela não apenas exprime, mas reproduz em si mesma as várias fases da evolução espiritual do personagem, espelhando, na sua totalidade, o conjunto da paisagem Paulo Honório” (2003, p. 69). Ele acredita ainda que o romance representa a “corporificação da fenomenologia de uma consciência se fazendo, saindo do nada e evoluindo [...] até atingir a máxima amplitude e abrangência espiritual” (MOURÃO, 2003, p.69).

A primeira vez que Paulo Honório não é movido pelo utilitarismo é quando decide se casar, mas “é o instinto do domínio material que ainda o inspira”, já que está pensando em quem vai herdar o patrimônio. Decide escolher sua esposa racionalmente, mas se apaixona quando vê Madalena: “pela primeira vez estava sendo traído pelos sentimentos” (MOURÃO, 2003, p. 74).

Com o aparecimento de Madalena “surgia a primeira ameaça, representada por uma invasão sentimental que vinha substituir o cálculo frio, mecânico e inflexível, que desde o início constituía a razão exclusiva do seu êxito” (MOURÃO, 2003, p.75). Para Mourão, como forma de ampliar o significado dessa ameaça, Graciliano faz propositalmente nesse ponto da narrativa, coincidirem “as primeiras ofensivas concretas contra a hegemonia de S. Bernardo”: os discursos de Padilha e a chantagem de Costa Brito (MOURÃO, 2003, p.75).

Outro recurso utilizado por Graciliano seria a sobreposição de planos temporais. Quando Paulo Honório afirma “que Madalena era boa em demasia” (RAMOS, 2009, p.117), no capítulo seguinte à primeira briga do casal, produz-se uma confusão que leva o leitor a pensar que por “descobrir que a mulher era boa é que de fato se enfurecera” (MOURÃO, 2003, p. 76). Contudo, a afirmação é resultante das reflexões posteriores do protagonista e pertence ao plano do presente da narrativa. Mourão acredita que mesmo após descoberto o equívoco, a primeira impressão não abandona o leitor, que por meio desse recurso é colocado pelo autor contra o protagonista de modo proposital. Mourão ajuíza que o ciúme de Paulo Honório se soma à ideia de ser traído também ideologicamente pelo comunismo de Madalena:

O que fere Paulo Honório é ciúme e ao mesmo tempo não é. Não é simples sentimento

de frustração amorosa, mas uma complexidade emocional que procede da suposição de estar sendo traído ao mesmo tempo por Madalena mulher e Madalena inimiga do seu patrimônio, negação de sua verdade. (MOURÃO, 2003, p.80).

Baseando-se em sua premissa de salvação através da literatura, Rui Mourão conclui que Paulo Honório, apesar de afirmar que se pudesse recomeçar agiria da mesma forma, pois não consegue modificar-se, “não se dá conta de que neste instante está recomeçando tudo de novo e já se encontra profundamente modificado [...] agora edificando a sua vida sobre valores morais e espirituais [...] com plena consciência das suas limitações e das suas grandezas” (MOURÃO, 2003, p.85).

Em “O mundo à revelia”, João Luiz Lafetá afirma que *S. Bernardo* é apresentado por Paulo Honório como tendo os dois primeiros capítulos perdidos, nos quais são dadas explicações diretas sobre o projeto do livro e informações sobre os personagens. Esse dinamismo mostra a personalidade do narrador-protagonista sem que este precise falar nada sobre si: homem determinado e nada sentimental. A caracterização de Paulo Honório é feita através de múltiplos recursos, levando sempre à objetividade: “o que impressiona é a maneira direta de contar todos estes fatos, como se seguissem em linha reta e em velocidade enorme” (LAFETÁ, 1974, p. 12).

Entretanto, quando a personagem Madalena surge na história, muda-se o tom da narrativa: “o tom destas páginas é mais leve, mais descontraído” (LAFETÁ, 1974, p. 14). Essa alteração representa a mudança que essa mulher causa desde o início na vida de um homem tão objetivo: “O tom compacto se esgarça de leve e a narrativa salta de um tema para outro” (LAFETÁ, 1974, p. 13).

Paulo Honório, como homem prático, um dia pensa em se casar, mas apenas para que sua obra-prima, a fazenda São Bernardo, tenha um herdeiro. Segundo Lafetá, a apresentação de Madalena na história, através de insinuações e comentários indiretos, parece casual, mas “é na verdade magistral, pois modifica toda a sintaxe narrativa dessa parte do romance, estabelecendo uma hierarquia diferente entre os fatos” (LAFETÁ, 1974, p.15). Assim, fica patente a importância do amor por Madalena na história e sua capacidade de causar modificações na vida do protagonista, bem como na própria construção da narrativa.

Madalena é a causa de um sentimento que irá desestabilizar as certezas e o dinamismo de Paulo Honório. Ela traz à tona o sentimentalismo de um homem muito seco: “A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cerradas, lindas mãos, linda cabeça” (apud LAFETÁ, 1974, p. 15). De acordo com Lafetá, o uso do diminutivo e a repetição do adjetivo denotam

afetividade. A narrativa transmite então o que se passa com o narrador-personagem, a princípio objetivo e frio, ele perde o controle sobre suas emoções e começa a se apaixonar por uma mulher diferente do seu ideal de esposa: “De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que andava imaginando – mas agradava-me...” (RAMOS, 2009, p. 77).

Madalena realmente irá se revelar muito diferente de Paulo Honório. Ela é capaz de “apiedar-se dos trabalhadores miseráveis que vivem na fazenda”, “acha pequeno o ordenado de Seu Ribeiro”, fica horrorizada com o “espancamento de Marciano”. E Paulo Honório, por sua vez, acha um desperdício que Madalena gaste seis contos de réis em material escolar, fica irritado com a tia de Madalena, que fica atrapalhando o serviço de Seu Ribeiro com conversas (LAFETÁ, 1974, p. 21).

As diferenças tornam a convivência do casal um suplício, provocando os ciúmes de Paulo Honório e culminando no suicídio de Madalena: “Os capítulos seguintes são terríveis. Agora em linha reta o dínamo enlouquecido [Paulo Honório] degrada-se e degrada Madalena até a destruição de ambos” (LAFETÁ, 1974, p. 23).

Após a morte de Madalena e da ruína de São Bernardo, Paulo Honório se vê num “mundo à revelia”, totalmente fora de seu controle. Nesse momento se inicia o projeto de escrita de suas memórias.

Segundo Georg Lukács, o “romance é a história da busca de valores autênticos por um personagem problemático, dentro de um universo vazio e degradado, no qual desapareceu a imanência do sentido à vida” (apud LAFETÁ, 1974, p.27). Ou seja, é nesse momento de decadência que surge na vida de Paulo Honório a necessidade de escrever sua história como forma de compreender tudo o que saiu errado.

Em “Primeira leitura: S. Bernardo”, Abel Barros Baptista discorda que o ciúme de Paulo Honório seja uma variante do sentimento de propriedade, resultando da falta de domínio sobre Madalena, ideia difundida por Antonio Candido e João Luiz Lafetá. Pelo contrário, acredita que ele “radicalmente se liga ao sentimento amoroso, que já levava Paulo Honório a fazer algo diverso do que projetara” (2005, p. 125) e que, portanto, representa um empecilho nos objetivos do latifundiário. Ao se comparar, por exemplo, com outros, possíveis amantes da esposa, ele se vê “destituído da posição de proprietário” (2005, p. 117) e perde o domínio até de si próprio.

Em suma, o ciúme, na sua marcha destrutiva inexorável, destrói mais do que a propriedade: destrói o próprio sentimento de propriedade. O drama de Paulo Honório

começa na impossibilidade de recuperar o “fíto na vida” e a noção do que alcançara em nome dele (BAPTISTA, 2005, p.119).

Para Baptista, o engano de Paulo Honório é acreditar que seus problemas se devem à sua profissão ou personalidade. A tragédia não ocorreu devido à vida agreste, “mas por efeito de uma força que se apropriou dos seus atos. A essa força pode chamar-se destino ou pode chamar-se amor: porque é o aparecimento de Madalena que introduz o rumo em que Paulo Honório perde o domínio dos seus atos, das suas escolhas, de si próprio e da sua ação” (2005, p. 127). Concordamos que o amor surge e influencia independentemente das condições socioculturais.

Luís Bueno, em *Uma história do Romance de 30*, nos dá um panorama maior onde se inserem as ideias de Antonio Candido ao ver a obra de Graciliano Ramos como um *continuum* da ficção para a confissão. Segundo o crítico, esse movimento é uma característica do romance de 30 em geral: a “abertura para o outro, com todos os problemas que ela implica” (BUENO, 2006, p. 605). Na obra de Graciliano Ramos, esse outro “é um mundo fascinante, mas praticamente indecifrável” (2006, p.606). Nessa linha de raciocínio sobre a relação com o outro, o capítulo que trata de *S. Bernardo* é chamado “A erupção do outro”.

Concordando com os críticos anteriores, Bueno ratifica a personalidade de Paulo Honório, forte e catalisadora, afirmando que um homem tão dominador “deve se preocupar muito pouco com o outro [...] vendo-o apenas em função de si mesmo” (2006, p. 607). O fazendeiro usa o outro sempre que vê nele alguma utilidade, do contrário precisa descartá-lo. Mas “há uma brecha através da qual o outro pode atingi-lo” (BUENO, 2006, p.611). Madalena, dotada de vontade própria, surge como um outro impossível de anular, até mesmo porque ele pretendia “incorporá-la”. E mesmo após a morte da esposa, Paulo Honório permanece tomado por esse “outro”, o que impossibilita a retomada da fazenda.

A ficção na realidade de São Bernardo, de Godofredo de Oliveira Neto, enfoca a busca pelo real empreendida no romance. Para o personagem, há a necessidade de narrar a memória com o máximo de objetividade. Contudo, existe uma incompatibilidade entre os fatos a serem narrados, parte objetiva, e as lembranças, filtro de subjetividade aplicado aos fatos. (OLIVEIRA NETO, 1990, p. 90)

Na “superposição da realidade objetiva e da realidade subjetiva” reside a complexidade de apreender o real:

A preocupação de incorporar a vivência do oprimido à vivência do escritor traduz a

angústia que representa tentar chegar à objetividade. O fato de viver como o personagem para só então poder falar do seu ponto de vista mostra, de sobra, o medo de não lograr apreender o real. Essa busca é a expressão estética de *São Bernardo*. Através da arte, se aproximar do real, tendo o autor Graciliano e o narrador Paulo Honório plena consciência de que ele jamais será atingido na sua plenitude. (OLIVEIRA NETO, 1990, p. 23 e 24)

Segundo Oliveira Neto, em *S. Bernardo* a dúvida é um recurso utilizado para prender a atenção do leitor e é fundamental para o “entendimento” da narrativa. Assim, ele passaria a questionar as impressões e certezas do protagonista:

O recurso a tal processo estilístico, como a dúvida sobre o narrador ou sobre o real e a ficção, é uma constante na construção de *São Bernardo* e do perfil dos personagens que constituem o romance. Toda a sua leitura deverá ser feita com prudência, sem açodamento. As aparências enganam! (OLIVEIRA NETO, 1990, p. 52).

Oliveira Neto reafirma a importância de uma leitura não sociológica de *S. Bernardo* a partir da própria recepção da obra: “É pois, o estado psíquico do personagem que retém a atenção do leitor. A ordem social, confirmada ou contestada, passou despercebida; ou quase” (OLIVEIRA NETO, 1990, p. 62). As terras de *S. Bernardo* e o sentimento de propriedade seriam apenas o cenário escolhido para a análise da personalidade de Paulo Honório, o qual confessa com angústia sua incapacidade de modificar-se. Essa súplica “dá o tom de angústia permanente à narrativa e traduz a predominância do psicológico no romance” (OLIVEIRA NETO, 1990, p. 62).

Para o crítico “uma visão apenas sociológica de *S. Bernardo*, como o desejam alguns, empobrece a obra e vai contra a diretiva que lhe imprimiu o autor” (OLIVEIRA NETO, 1990, p. 65). Oliveira Neto, no entanto, se resguarda afirmando que por outro lado também não acredita que Graciliano Ramos pretendeu escrever um livro que tratasse apenas de questões psicológicas. É claro que há também a denúncia social. Mas, para o crítico, o que predomina são as relações: “O homem, ser político, não pode aspirar à absoluta isenção e à racionalidade, pois leva com ele um emaranhado de conflitos psicológicos que turvam a sua racionalidade, fato que ficará ainda mais claro em Paulo Honório quando o ciúme ganhar, gradativamente, a sua razão.” (OLIVEIRA NETO, 1990, p. 70).

Em resumo, para Oliveira Neto, a leitura psicológica subjuga a panfletária:

Mas ver em *São Bernardo*, como alguns, influenciados pela biografia do autor, o fizeram, uma obra apenas política, é diminuir a obra. É desconhecer (de propósito) a luta que o autor (Graciliano e Paulo Honório) travou com a sua consciência, para tentar atingir a isenção nas suas análises. *São Bernardo* é ficção. A luta política não tem aí a sua arena. Graciliano sabia disso (OLIVEIRA NETO, 1990, p. 91).

Lúcia Helena Vianna, em *Roteiro de Leitura: S. Bernardo de Graciliano Ramos*, assinala:

O romance de Graciliano expõe com intensidade dramática as contradições que dividiam internamente as estruturas de poder na sociedade brasileira da época. Mas, como se vê, não são apenas as questões de ordem econômica que sustentam tematicamente esse livro (VIANNA, 1997, p.90).

Para a crítica, mais interessante seria observar as relações entre homem e mulher. Vianna observa que “Madalena aceita um casamento sem amor, pensando em garantir segurança de vida para si e para a tia” (1997, p.69). E para completar o desencontro do casal, a intimidade de Madalena com a escrita é uma ameaça para Paulo Honório, que acaba se sentindo inferior e reagindo com intenso ciúme:

Intimamente ele a reconhece como possuidora de um bem valioso do qual se sente desprovido: a capacidade de escrever e lidar com a linguagem. O saber sobre a linguagem torna-se o verdadeiro pivô da crise [...]. As qualidades intelectuais de Madalena são ao mesmo tempo admiradas e invejadas... (VIANNA, 1997, p.71).

A insegurança de Paulo Honório vem da sua falta de domínio sobre a leitura; como não consegue entender as cartas de Madalena, passa a interpretá-las como provas de infidelidade. Vianna faz uma abordagem cultural, enfocando a questão das diferenças entre Madalena e Paulo Honório, às quais seria necessário “conhecer, compreender e aceitar” (VIANNA, 1997, p.88). A crise do casal de *S. Bernardo* “resulta basicamente da incompatibilidade de conviver quando um indivíduo não reconhece nem aceita a diferença representada no outro” (VIANNA, 1997, p.89).

Ao contrário de muitos críticos, Lúcia Helena não se esquece de reconhecer a contribuição de Madalena para os conflitos conjugais:

De sua parte, Madalena, mesmo com o esclarecimento que possui, não consegue, ela também, compreender Paulo Honório. Segundo o retrato que nos passa o narrador, o espírito generoso e solidário da professora não alcançou entender as inseguranças do marido, nem sua formação intelectual foi capaz de saber negociar adequadamente com ele, para abrandar-lhe as resistências. Talvez lhe faltasse amor, como ela própria avisa antes do casamento (VIANNA, 1997, p.89 e 90).

Dessa forma, a crise seria de responsabilidade dos dois: “Por não conseguirem enxergar a possibilidade de existência livre das diferenças individuais, só lhes resta a solidão, as perdas, o fracasso e a morte” (VIANNA, 1997, p.91).

A mesma crítica, em outro trabalho, *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*, aponta para a contradição de Madalena, intelectual à frente de seu tempo que, contudo “aceita um casamento sem amor movida pela necessidade de proteção” (VIANNA, 1999, p.62-63). Vianna levanta na obra de Graciliano a questão da relação com a mulher e a compara à relação com a linguagem: “Eis um traço constante na obra de Graciliano Ramos: a relação idealizadora com a mulher e a linguagem, e o choque decorrente da experiência real” (VIANNA, 1999, p.79). A mulher, tão inacessível quanto a linguagem, é um meio “outro”, e ambos são símbolos de poder.

Vianna registra uma discussão sobre os conflitos entre Paulo Honório e Madalena. Por um lado, ela nos apresenta o posicionamento de Eliana Ribeiro-Bueno, para quem grande parte da possibilidade de entendimento entre o casal estava nas mãos de Madalena, mulher culta, mas que insensivelmente não pode lidar com a personalidade do marido. Por outro lado, Vianna discorda, afirmando que a Madalena que conhecemos provém apenas do discurso de Paulo Honório e que, portanto, não poderíamos fazer tais interpretações (VIANNA, 1999, p. 76).

Tomando um ponto de vista intermediário, acreditamos que, se por um lado é inegável que a versão dos fatos é a de Paulo Honório, por outro, também, vemos que poderia se esperar mais inteligência emocional de uma mulher como Madalena, cheia de ideais humanitários. Essa seria mais uma das contradições da personagem.

Wander Melo Miranda, em “*S. Bernardo* uma folha de papel”, reafirma a presença marcante de Madalena:

Mas é o suicídio da esposa – este sim dramático, em toda a extensão da palavra – que instila para sempre o veneno da dúvida e da diferença na linguagem da história que Paulo Honório vai implacavelmente construindo, a contrapelo do monologismo que o caracteriza (MIRANDA, 2004, p.26).

Madalena marca o momento de declínio da narrativa e contamina a linguagem de Paulo Honório:

O esforço realista do narrador choca-se com a diferença que a mulher instaura em seu mundo, então confundido irreversivelmente entre o ser e o parecer. O ciúme e a dúvida reforçam o medo que Paulo Honório tem do desejo: medo de desagregação psíquica, em razão do descentramento do sujeito dividido numa diversidade de papéis, acometido pela descontinuidade e falta de lógica de imagens incompatíveis a qualquer ajustamento (MIRANDA, 2004, p.27).

Se por um lado o desejo acaba com a tentativa de escrever uma narrativa objetiva e

realista, por outro é a salvação de Paulo Honório, que passa a entender o significado de Madalena:

O seu desejo de discurso é desejo do Outro, como saída da solidão e do enclausuramento, fator de constituição do sujeito que reconhece na falta a possibilidade de constituição de sua identidade. Daí o reencontro com Madalena, o reconhecimento – tardio – de tudo o que ela significa. (MIRANDA, 2004, p.27)

Em *Abertura entre as nuvens: uma reinterpretação de Infância de Graciliano Ramos*, Gustavo Silveira Ribeiro, faz uma releitura de *Infância*, utilizando *Memórias do Cárcere*. Nesse trabalho, chega a considerar a questão da relação com o outro como central nessas obras.

A incerteza em relação às próprias verdades e a necessidade de considerar as múltiplas possibilidades que o contato com o Outro oferece são mais dois dos elementos que aproximam os livros de memórias de Graciliano Ramos. Já se viu como isso se manifesta em *Infância*, e com que significados. Lá, o constante estado de dúvida do adulto-narrador e a repetida sensação de estar sempre a surpreender-se com a instabilidade do mundo manifestam-se como convite à análise mais detalhada do personagem ou evento recordado, e à compreensão de suas ações e sentimentos. Aqui, essa mesma dimensão ética que tende à compreensão do Outro vai se fazer notar no escrúpulo do narrador em “entender aqueles homens, penetrar-lhes a alma” e “não arriscar julgamentos precipitados” sobre eles. Além disso, a desconfiança em relação às próprias noções pré-estabelecidas parece se manifestar com mais intensidade em *Memórias do cárcere*, fazendo dessa questão um dos pontos altos do livro e nos remetendo à influência que certamente exerceu sobre o memorialista de *Infância* que recompunha os seus dolorosos primeiros anos de vida (RIBEIRO, 2008, p.90 e 91).

Por sua vez, José Paulo Paes, em *Cartas de amor a Heloísa*, prefaciando o livro afirma que:

Para quem ainda acredite na verdade global do mito Graciliano Ramos, a leitura das suas cartas de amor à noiva, Heloísa Medeiros, há de ser no mínimo desconcertante. O derramamento sentimental delas obedece ao pé da letra os cânones tradicionais da epistolografia do amor-paixão, a qual costuma ser tanto mais hiperbólica nos seus arroubos quanto casta nos seus propósitos confessos. Mas, uma vez admitida a homologia entre criador e criação, como conciliar a sentimentalidade dessas cartas com a desencantada e/ou cínica visão do amor que, na primeira pessoa da experiência vivida, nos propõem João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva em *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, respectivamente? (PAES, 1996, p. 11)

Letícia Malard, em *Literatura e Dissidência Política*, traz luz sobre a relação de Graciliano com a crítica de *S. Bernardo*: “[Graciliano] desejava também que a análise de *S. Bernardo* fosse menos sociológica, que vissem no romance, além de um estudo sobre a propriedade ou o perfil de um proprietário rural, encontrassem nele o drama humano e seus

liames” (apud MALARD, 2006, p.212). Seguindo essa ideia, Malard expõe sua leitura:

Entendo que, ao decidir por contar a sua estória, cujo núcleo é as péssimas relações matrimoniais, Paulo Honório incorpora em si o bem humano perdido, põe-se em seu lugar, assume a sua faceta de pessoa que sabe lidar com a palavra, a frase, o discurso. [...] Nesse sentido, ele e Madalena formam um só corpo, corpos separados em vida pela linguagem, agora reunidos numa escrita única: a narração da incomunicabilidade trágica de sua vida conjugal.” (MALARD, 2006, p.217)

Isso posto, no desenvolvimento dessa dissertação começaremos com as questões amorosas de *Cartas de Amor a Heloísa* e de sua proximidade com o primeiro romance de Graciliano, *Caetés*. No segundo capítulo, vamos analisar as figuras do discurso amoroso que podem nos ajudar a compreender o processo de enamoramento de Paulo Honório por Madalena. No terceiro, exploramos o tema do ciúme, principal querela amorosa da personagem Paulo Honório. No quarto, abordaremos todas as demais questões relacionadas à vicissitude do amor-paixão em *S. Bernardo*. E enfim, no quinto, faremos uma análise panorâmica da visão pessimista do amor na obra de Graciliano Ramos, amparada pela origem histórica do amor-paixão e levando-se em consideração as suas consequências na arte e na sociedade.

Capítulo 1 – Os sofrimentos do jovem Graciliano

RAPTO. Episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído depois) durante o qual o sujeito apaixonado é “raptado” (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: *gamação*; nome científico: *enamoramento*).

Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*.

1.1 Do Amor no Ocidente

As narrativas que aqui começaremos a analisar procedem de uma longa linhagem de histórias de amor e morte. “Amor e morte, amor mortal: se não é toda a poesia é pelo menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente comovente em nossas literaturas, e nas nossas mais antigas lendas, e nas nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história” (ROUGEMONT, 1968, p.13). *S. Bernardo* é por excelência uma história de amor que acaba em morte; de um homem que se apaixonou e que perdeu a mulher amada.

É através do “amor ao amor” que se entende o gosto ocidental pelo romance de amor infeliz. Roland Barthes trata dessa questão como *anulação* do objeto de amor, uma espécie de “perversão amorosa” onde “é o amor que o sujeito ama, não o objeto”:

Basta que, num lampejo, eu veja o outro sob a forma de um objeto inerte, como empalhado, para que eu transfira meu desejo, desse objeto anulado, para meu próprio desejo; é meu desejo que desejo, e o ser amado nada mais é que seu agente. Eu me exalto ao pensar numa causa tão grande, que deixa atrás de si a pessoa da qual fiz o pretexto (pelo menos é o que me digo, feliz de me elevar rebaixando o outro); sacrifico a imagem do Imaginário. E se chegar o dia em que eu tiver que decidir renunciar ao outro, o luto violento que toma conta de mim então, é o luto do próprio Imaginário: era uma estrutura querida, e choro a perda do amor, não de fulano ou fulana. (BARTHES, 1994, p.23).

O surgimento do amor-paixão remonta ao período medieval. O primeiro casal apaixonado de que sabemos a história é Heloísa e Abelardo, que se encontraram em 1118 (ROUGEMONT, 1968, p.64). Heloísa e Abelardo viveram um amor proibido, quando foram descobertos, tiveram de se afastar. O que nos chegou de sua história foram somente as cartas escritas devido a essa dolorosa separação: “a Correspondência constitui uma coletânea autêntica, remontando ao início ou meados do século XII, mas ligeiramente retocada no

século seguinte” (ZUMTHOR, 2002, p.9). Outra história de amor, da qual também só conhecemos as cartas e, pela qual nos surpreendemos devido a coincidente homonímia entre os nomes das amadas, é *Cartas de amor a Heloísa*, da qual trataremos agora.

1.2 *Cartas de Amor a Heloísa*

Sobre a época da composição de seus romances principais, *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, nos conta Graciliano: “deram-se graves desarranjos na minha vida: mudanças, viagens, doenças, ocupações novas, uma trapalhada medonha” (RAMOS, 1989, p.191). Esses desarranjos se dão a partir de 1915. Graciliano então contava 23 anos e estava “cavando” sua carreira na imprensa do Rio de Janeiro, quando precisou voltar para sua terra, devido à morte de um sobrinho e de três dos seus quinze irmãos. Em seguida acontece seu primeiro casamento, do qual fica viúvo em apenas cinco anos.

Doze anos depois, em 1927, Graciliano então com 35 anos, terminava de escrever *Caetés*. Em 7 de outubro de 1927, é eleito prefeito de Palmeira dos Índios. Há os filhos do primeiro casamento para criar, mas é um cargo de prestígio. Em 24 de dezembro do mesmo ano, ele conhece Heloísa: “A vinte e quatro de dezembro eu julgava que te chamavas Ana Leite, a sete de janeiro era teu noivo” (RAMOS, 1996, p.56).

Além dos romances, contos e crônicas de Graciliano Ramos, temos publicadas suas cartas, dentre as quais sete, escritas para Heloísa Medeiros. São cartas de amor e remontam ao período de 16 de janeiro de 1928 à 8 de fevereiro do mesmo ano, época em que foram noivos.

Essas cartas de amor, nunca antes estudadas, não precedem o Graciliano Ramos romancista, conforme ressalta José Paulo Paes em prefácio a elas, porque *Caetés* já estava sendo concluído quando Heloísa entra em sua vida. E tamanho é o enlevo do romancista inédito, que chega até a negar suas atividades literárias por receio de ser mal visto pela família da noiva: “Sonho do meu poeta”? Que é lá isso? Quando me chamaste romântico, perguntei-te por brincadeira se não ias chamar-me também poeta. Pensarás acaso que eu, quitandeiro e homem de ordem, me entregue a ocupações tão censuráveis?”(RAMOS, 1996, p.75).

Contudo, há notável diferença entre o estilo utilizado em seus romances e o das cartas de amor. Célebre pela precisão e economia vocabular, em seus momentos de escrita íntima à noiva, Graciliano recorre à adjetivação e à retórica romântica mais tradicional. “Romântico! É exato, creio que me tornei romântico. Pior: tornei-me piegas, idiota. As minhas duas primeiras

cartas são um primor de maluquice. [...] O estilo é pulha, com efeito, mas na essência tudo aquilo é verdadeiro” (RAMOS, 1996, p.52).

Graciliano afirma em suas cartas que, devido aos arroubos da paixão, escreve de forma desordenada, pois “sentimento e pensamento, indisciplinados, não se deixam agarrar. Vou jogar aqui o que me vier à cabeça, à toa, sem ordem” (RAMOS, 1996, p.36). Mas na verdade, o romancista ainda inédito constrói trechos muito significativos, frases que suscitam emoções. Esse período, por exemplo, só pode ser fruto de apurado trabalho com as palavras: “Amo-te com ternura, com saudade, com indignação e com ódio” (RAMOS, 1996, p.37). Isso não poderia ter sido escrito apenas no calor da emoção. A multiplicidade e simultaneidade de sentimentos só parece viável através da expressividade do mestre Graciliano, segundo o qual o trabalho com a escrita assemelha-se ao longo processo de lavagem das roupas: “A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer”².

As *Cartas de amor a Heloísa* são uma demonstração de sentimento amoroso de acentuado caráter romântico. A carta de amor é quase desprovida de objetividade com relação a seu destinatário, servindo sobretudo à necessidade de expressão do sujeito enamorado, “cheia de vontade de significar o desejo” (BARTHES, 1994, p.32).

É verdade que és minha noiva? Não é possível, sei perfeitamente que tudo isto é um sonho, que vou acordar, que ainda estamos em princípio de dezembro, que tu não tens existência real. Esta carta nunca te chegará às mãos, porque não tens mãos, és uma criatura imaginária. A flor que me deste, e que agora vejo, murcha, é simplesmente um defeito dos meus nervos. Beijando-a, tenho a impressão de beijar o vácuo. Já tiveste em sonho a consciência de estar sonhando? É assim que me acho. Vem para junto de mim e acorda-me. (RAMOS, 1996, p.36 e 37).

A seleção de cartas tem vários trechos de puro romantismo, dignos de nota. A certa altura, Graciliano *se abisma*, figura do discurso amoroso descrita por Barthes como “lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou por excesso de satisfação” (BARTHES, 1994, p.9). “Dizes que brevemente serás a metade de minha alma. A metade? Brevemente? Não: já agora és, não a metade, mas toda. Dou-te a alma inteira, deixa-me apenas uma pequena parte para que eu possa existir por algum tempo e adorar-te” (RAMOS, 1996, p.73). Nesse caso, vemos que por excesso de satisfação diante da ideia de se unir a Heloísa ele deseja reduzir sua existência à sua adoração.

A entrega de Graciliano à paixão é tão radical que chega a comprometer seu tempo. “Principio uma carta que devia ter escrito há três meses, não posso concluí-la. Fumo cigarros

² Presente na contra capa da 88ª edição de *S. Bernardo*.

sem conta, olhando um livro aberto, que não leio. Dança-me na cabeça uma chusma de ideias desencontradas” (RAMOS, 1996, p.30 e 31). “Há dias que trabalho a noite inteira, durmo uma hora, duas horas, já pela manhã; mas não faço nada que preste: quando o sono me deixa, fica a tua imagem a interromper-me o serviço” (RAMOS, 1996, p.78). O sujeito apaixonado se vê impedido de cumprir suas tarefas habituais por estar tomado pelo sentimento amoroso.

Certa manhã, devo escrever urgentemente uma carta “importante” - da qual depende o sucesso de certo empreendimento; em vez disso escrevo uma carta de amor – que não envio. Abandono alegremente tarefas desinteressantes, escrúpulos razoáveis, condutas reativas, impostas pelo mundo, em benefício de uma tarefa inútil, vinda de um Dever remarcável: o Dever amoroso (BARTHES, 1994, p.17).

“Se pudesse, empregaria todo o tempo em escrever-te, só para ter o prazer de receber respostas. Tenho tanto que te dizer...” (RAMOS, 1996, p.35). Além de ser uma necessidade de expressão do enamorado, e índice da futilidade que permeia o discurso amoroso, a carta de amor não é suficiente para a comunicação entre os amantes. Aliás, nenhum sistema de signos é confiável para o sujeito enamorado, devido a sua incerteza: “Seja para querer provar seu amor, seja para se esforçar em decifrar se o outro o ama, o sujeito apaixonado não tem à sua disposição nenhum sistema de signos seguro” (BARTHES, 1994, p.178). Por esse motivo, a linguagem não é suficiente para os apaixonados. “Muitas coisas para dizer-te, mas coisas que só se dizem em silêncio e que talvez compreendas, se houver afinidade entre nós”(RAMOS, 1996, p.35 e 36).

Contudo, toda essa exuberância de derramamento afetivo não é correspondida adequadamente. Analisando a correspondência amorosa de Graciliano, a primeira observação que avulta é a sua indignação diante do comportamento reservado de Heloísa, interpretado como frieza: “Onze palavras! Imaginas o que um indivíduo experimenta ao receber onze palavras frias da criatura que lhe tira o sono?” (RAMOS, 1996, p.29 e 30). Essa insônia, título de um dos livros de Graciliano, também é um incômodo que ele empresta a Paulo Honório diante de momentos de preocupação: “Apaga-se a luz, deito-me. O sono anda longe” (RAMOS, 2009, p.31).

Logo na primeira carta, Graciliano reclama da seriedade de Heloísa: “Chegaram-me as duas linhas e meia que me escreveste. Pareceram-me feitas por uma senhora muito séria, muito séria! muito antiga, muito devota, dessas que deitam água benta na tinta” (RAMOS, 1996, p.29). Reclamar dessa seriedade é apontar o distanciamento da amada e cobrar mais carinho.

Podemos observar pelas missivas que o início do relacionamento entre Heloísa e

Graciliano foi deveras melindroso. Suas cartas são repletas de indicações que nos remetem a uma possível rejeição por parte da noiva: “penso em certa conversa de cinco minutos, à janela do reverendo. Por que me falaste daquela forma? Desejei que o teto caísse e nos matasse a todos” (RAMOS, 1996, p.31). Essa é uma referência à primeira vez que eles se falaram, no Natal de 1927. “Tinhas razão quando afirmaste que entre nós não havia nada. Muito me fazes sofrer” (RAMOS, 1996, p.33).

“Sento-me à banca, levado por um velho hábito, olho com rancor uma folha de papel, que teima em conservar-se branca, penso que o Natal é uma festa deliciosa” (RAMOS, 1996, p.30). Vemos que o rancor à folha de papel é metonímia para o ressentimento pela falta de palavras carinhosas de Heloísa. Já a referência positiva ao Natal procede da lembrança de quando se apaixonou pela noiva.

O arranjo do noivado foi difícil, Graciliano teve de insistir muito: “Se eu fosse um sujeito de senso, tendo-te falado na véspera sem obter resposta, poria ponto final na questão” (RAMOS, 1996, p.61). Contudo, apesar da indecisão de Heloísa, Graciliano contava com o apoio da sogra: “Parece-me que d. Lili tem muita confiança em mim. Tu é que não tens nenhuma” (RAMOS, 1996, p.48). De início, ele parece ter sofrido uma rejeição, mas com a ajuda da “Dindinha” conseguiu que ela reconsiderasse a situação: “Nosso casamento é, pois, trabalho dessa boa Dindinha [...]. Sem ela, eu não teria ido importunar-te outra vez. Minha doídice não chegaria até lá. Porque mesmo os bichos mais insignificantes devem ter uns vestígios de amor-próprio” (RAMOS, 1996, p.61 e 62).

Uma questão que poderia dificultar o entendimento entre o casal é a considerável diferença de idade dos noivos: Heloísa com 17 e Graciliano com 35. Esse desnível é estabelecido também entre Madalena, com 27 anos, e Paulo Honório com 45. José Paulo Paes opina que “A diferença de idade entre os namorados [...] só parece ter aumentado a força de *coup de foudre* do primeiro encontro deles. E a julgar pelo teor da correspondência, Graciliano foi quem sofreu as devastações do raio” (PAES, 1994, p. 13). Essa diferença de idade é utilizada por Graciliano em *S. Bernardo* para aumentar o distanciamento entre os personagens, potencializando os conflitos da relação amorosa.

Contudo, há uma mudança no comportamento de Heloísa, afinal sabemos que eles ficam noivos. Graciliano estranha a alteração de receptividade imprevista da amada: “Por que me quiseste? Deram-te conselhos? Por que apareceste mudada em vinte e quatro horas?” (RAMOS, 1996, p.33). Essa rápida mudança de opinião de Heloísa e a sugestão de Graciliano de ela haver recebido conselhos para aceitá-lo podem estar relacionados ao status social dele,

que há apenas dois meses assumira o cargo máximo na prefeitura de Palmeira dos Índios. Graciliano até mesmo comenta as circunstâncias em que o relacionamento começou, sugerindo que em seu envolvimento com Heloísa houvera um engano: “Depois, uma reviravolta, estamos noivos. Ou não estamos? Ainda será engano meu?” (RAMOS, 1996, p.37).

Essa proximidade entre a carreira política e o relacionamento com Heloísa pode chamar a atenção do leitor malicioso, como também é assunto tratado na correspondência dos noivos. Pela carta de Graciliano percebemos os comentários de Heloísa. A noiva considera a importância do cargo de Graciliano: “A propósito: que história é essa de posição elevada? Enganaram-te, minha filha. Para os cargos de administração municipal escolhem de preferência os imbecis e os gatunos” (RAMOS, 1996, p.73). E a amada diz ter condições socioeconômicas inferiores: “Humilhada porque és filha dum empregado público?” (RAMOS, 1996, p.74).

Porém, mesmo estando noivos, Graciliano julga que Heloísa não lhe ama: “Amo-te muito. Espero que ainda venhas a gostar de mim um pouco” (RAMOS, 1996, p.34). Provavelmente, por não partilhar das loucuras de amor de Graciliano, Heloísa parece achar as declarações apaixonadas um exagero: “Se te não agradam sentimentos tão excessivos, mata-me” (RAMOS, 1996, p.38). Mas nem nesse momento Graciliano perde seu senso de humor irônico: “Mas não me mates logo: mata-me devagar, deitando veneno no que me escreves” (RAMOS, 1996, p.38).

De acordo com os comentários de Graciliano, Heloísa afirmava ser insensível: “Nervos fortes! Insensibilidade! Por que te vanglorias de uma qualidade que não tens e que não é simpática?” (RAMOS, 1996, p.59). Talvez essa fosse uma tentativa de Heloísa para explicar porque não estava tão apaixonada quanto seu noivo.

“Mas como és boa! Procuras dar-me a ilusão de que me amas, e isto me enche de gratidão infinita” (RAMOS, 1996, p.72). Graciliano não se ilude com a mudança de postura de Heloísa, mas em sua paixão procura ver ao menos o lado positivo dos fatos. “Afinal gostavas de mim. Pouco, muito pouco, dona Lili me disse” (RAMOS, 1996, p.74). A sogra parece tentar justificar o desinteresse da filha, ao mesmo tempo que consegue assegurar a existência de algum amor a Graciliano, que de tão enamorado, aceita com avidez essa pequena parcela de sinceridade e possível início de afeto. Novamente consegue ver algo de positivo no comportamento da amada, quando ela lhe fala francamente: “Até que enfim, pela primeira vez, foste humana, foste mulher. Decididamente as tuas últimas cartas, com exceção

de duas linhas detestáveis, vieram do céu” (RAMOS, 1996, p.85).

As linhas detestáveis dizem respeito à confissão que Heloísa faz sobre a dificuldade em aceitar o compromisso com Graciliano, o que resulta em muita frustração para ele: “O que me não agrada é confessares que te custou a resolução que tomaste. Santo Deus! Então declaras que procedeste friamente, pesando tudo, e que para manter a palavra dada não retrocedes?” (RAMOS, 1996, p.83). Nesse momento, Graciliano é a imagem do chamado *despelado*, “sensibilidade especial do sujeito apaixonado, que o torna vulnerável, à mercê das mais leves feridas” (BARTHES, 1994, p.74). “Não fales assim. Ou fala, meu amor, se quiseres. Não tens culpa. A culpa é minha que sou um sujeito de sensibilidade exagerada: coisas ditas inocentemente às vezes magoam-me. Amo-te tanto...” (RAMOS, 1996, p.83).

A aparente rejeição do primeiro encontro, somada à circunspeção de Heloísa, muitas vezes reiterada por suas “linhas frias”, gera sentimentos aparentemente incompatíveis, expressos de forma muito poética por Graciliano: “Amo-te com ternura, com saudade, com indignação e com ódio” (RAMOS, 1996, p.37). Para José Paulo Paes (1996, p.16), essa confusão seria uma prova do estado de loucura apaixonada em que se encontrava Graciliano. Mas desde a primeira carta, ao mencionar a súbita mudança no comportamento de Heloísa, Graciliano confessa a ambiguidade de seus sentimentos: “É necessário que isto acabe logo. Tenho raiva de ti, meu amor” (RAMOS, 1996, p.33). E em outra missiva posterior, o apaixonado explica com coerência:

Realmente, que há de estranho em que um indivíduo ame com ternura, com saudade, com indignação e com ódio? Ficaste espantada! Pois eu me espantaria se te pudesse amar de maneira diferente. Queria que, tendo motivo para indignar-me, para odiar-te às vezes, todos os meus sentimentos ruins desaparecessem por milagre e eu me transformasse num santo? (RAMOS, 2009, p.53)

Não se trata simplesmente de loucura, mas não deixa de ser esse um componente presente no discurso amoroso. Graciliano diz a Heloísa: “Vê se me arranjias um colete de forças por causa de minha loucura. Loucura! É verdade, creio que o meu juízo não é bom” (RAMOS, 1996, p.55). O sujeito enamorado acredita que está louco, mas se trata de uma loucura consciente: “Estou louco de amor, não estou louco de poder dizê-lo, eu desdubro minha imagem [...] perdi simplesmente a razão aos olhos dos outros, a quem conto comportadamente minha loucura: consciente dessa loucura, discurso sobre ela” (BARTHES, 1994, p.144).

O próprio enamoramento é tido como sinônimo de loucura. “Eu te procurei porque

endoideci por tua causa quando te vi pela primeira vez” (RAMOS, 1996, p.33). E essa referência ao sentimento surgido no primeiro encontro revela que Graciliano acredita em amor à primeira vista, apesar do “mito da *secura sertaneja*”: “E desde que te vi (que horror, Deus do Céu!) meti os pés pelas mãos e foi aquela chusma de disparates que bem conheces” (RAMOS, 1996, p.67).

Em outra carta, o noivo repete: “esses olhos que me endoideceram quando os vi pela primeira vez” (RAMOS, 1996, p.35). É pelos olhos da amada que se inicia o enamoramento para Graciliano. Nesse primeiro momento, ele não sabia nem mesmo o nome da amada, mas já estava apaixonado. A situação é metaforizada na ficção: “Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela” (RAMOS, 2009, p.80), afirma Paulo Honório após seu primeiro encontro com Madalena.

No entendimento de Stendhal, o enamoramento pode ser compreendido em etapas, as quais ele nomeia como “o nascimento do amor”. Primeiro, a admiração, quando se observa o objeto da paixão; segundo, imagina-se que prazer seria dar beijos, recebê-los etc; terceiro, após trocas de olhares, avalia-se qual a possibilidade de ser correspondido, ou seja, se há esperança; e, então, na quarta etapa, o amor nasce. Quinto, começa a primeira cristalização, que é a idealização da pessoa amada. Sexto, a dúvida aparece, “ele me ama?”. E sétimo, a segunda cristalização, mais forte por ocorrer após a dúvida (STENDHAL, 2007, p.13-19).

Entre cada uma das etapas, podem decorrer infinitas variações de tempo. No caso de Graciliano, o amor nasceu dentro de vinte e quatro horas, apesar da conversa negativa com a amada, que não lhe deu esperanças. Mas “basta um mínimo grau de esperança para provocar o nascimento do amor [...] Com um caráter decidido, temerário, impetuoso e uma imaginação desenvolvida pelas desgraças da vida: O grau de esperança pode ser menor; ela pode cessar antes sem matar o amor” (STENDHAL, 2007, p.16). Foi o que aconteceu entre Graciliano e Heloísa, por isso ele não desistiu de conquistá-la.

Outra consequência do comedimento de Heloísa, índice de perda de esperança, é a sensação de abandono experimentada por Graciliano. A possibilidade de abandono que ronda o sujeito enamorado é sempre sentida como angústia.

Meu amor: Tenho passado uns dias inquieto, muito inquieto, e algumas vezes a inquietação se transforma em angústia. Que há? Causei-te algum desgosto? Esperei notícias tuas quinta-feira passada. Nenhuma linha – e isto aqui se foi tornando insípido e deserto [...] Tenho a impressão de que há em redor de mim um desmoroamento, não encontro firmeza em nada, o próprio solo em que piso é traiçoeiro e cheio de perigos (RAMOS, 1996, p.63 e 64).

Percebe-se nesse trecho o sentimento de desrealidade, definido por Barthes como *o mundo siderado*: “Espero um telefonema, e essa esperança me angustia mais do que de costume. Tento fazer qualquer coisa e não consigo. Passeio pelo quarto: todos os objetos – cuja familiaridade habitualmente me reconforta [...] tudo me parece inerte, separado, siderado” (BARTHES, 1994, p.77).

O sujeito apaixonado é inevitavelmente aquele que espera. Espera uma resposta, um encontro, uma carta ou um telefonema. Essa espera é sempre solene, posto que para o enamorado não há noção de proporções, e cada momento adquire significação especial; além de ser também motivo de angústia, por estar ligada à ideia de perda do objeto amado (BARTHES, 1994, p.94). “Restava-me a certeza de que o correio de hoje me traria cartas. Nada! Uma semana sem falar contigo!” (RAMOS, 1996, p. 63 e 64). Graciliano reclama continuamente da espera pelas cartas de Heloísa. “Mandei-te légua e meia de papel coberto de letra miúda. Talvez tenhas dito: ‘Deixá-lo! Uma folha a mais ou uma folha a menos, não tira nem põe. Sempre quero ver se aquele pobre-diabo resiste sem receber resposta.’ Resisto mal, muito mal” (RAMOS, 1996, p.65).

Graciliano esperou o mínimo necessário para que a celebração da união se concretizasse. Esse segundo casamento é realizado em 16 de fevereiro de 1928, ou seja, após menos de dois meses de quando se conheceram. “Quanto tempo é necessário esperar ainda? Conheces algum padre que me possa casar sem confissão?” (RAMOS, 1996, p.39). Para esse escritor alagoano, os apaixonados sempre têm pressa. E Paulo Honório replica: “- Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas” (RAMOS, 2009, p.106).

Além da urgência para se unir à amada, Graciliano tenta se livrar do ritual católico chamado confissão, pois como ateu, não quer se submeter a tal sacrifício. Mas confessa seus pecados à amada, figura sobre a qual ele diz concentrar “o sentimento de religiosidade de que sou capaz” (RAMOS, 1996, p.60). Com muito humor, ele afirma estar sempre em “lamentável estado de embriaguez” (RAMOS, 1996, p.45). Leviano, inconstante, irascível, preguiçoso, mentiroso, ingrato, injusto, grosseiro, insensível e pobre, é a assombrosa lista que o escritor alagoano apresenta àquela que pretendia conquistar (RAMOS, 1996, p.45 e 46). É de se espantar que ele se apresente de tal forma. Essa confissão só pode ser explicada pelo desejo de ser amado como se é, com todos os defeitos, objetivo de todo ser apaixonado.

Por uma lógica singular, o sujeito apaixonado percebe o outro como um Tudo (a

exemplo de Paris outonal), e, ao mesmo tempo, esse Tudo parece comportar um resto que não pode ser dito. É o outro tudo que produz nele uma visão estética: ele gaba a sua perfeição, se vangloria de tê-lo escolhido perfeito; imagina que o outro quer ser amado como ele próprio gostaria de sê-lo, mas não por essa ou aquela de suas qualidades, mas por *tudo* (BARTHES, 1994, p.14)

Ao mesmo tempo, Graciliano garante à Heloísa amá-la como se deve, exatamente como ela é, ou seja, como ele mesmo gostaria de ser amado: “Não devias ser como és. Estou a atormentar-te, meu amor. Perdoa. Se não fosses como és, eu não gostaria de ti” (RAMOS, 1996, p.38).

Os vocativos das cartas de Graciliano e as despedidas expressam paulatinamente o carinho sentido e demonstrado pela noiva. O missivista apaixonado começa tentando ser comedido e usa “Heloísa” nas três primeiras cartas. Mas na quarta carta já usa “Minha querida noiva” (RAMOS, 1996, p.50). Na quinta, se declara simplesmente com “Meu amor” (RAMOS, 1996, p.63). Na sexta, intensifica para “Minha adorada” (RAMOS, 1996, p.71). E na sétima, consegue se superar com “Minha idolatrada noiva” (RAMOS, 1996, p.81). Vemos que há uma verdadeira progressão nos sentimentos demonstrados. Após a intimidade do casamento, ele passa a chamá-la nas cartas carinhosamente de Ló e às vezes de Lozíssima e Lozinha. Já Heloísa, podemos deduzir pelas cartas dele, o chamava galantemente de “gato”: “Nem sei como assine isto. Penso em assinar gato ou Graciliano” (RAMOS, 1994, p.112). “Adeus, por hoje Ló. Lembranças a seu Américo e às meninas. Um abraço para você. Beije por mim Lulu e Tatá. Gato. 1º de setembro de 1932” (RAMOS, 1994, p.123).

Quanto ao fechamento das cartas, são constituídas de amabilidades para com a família da noiva, alusões a gestos de carinho muito castos, e é claro, declarações de amor. “Beijo-te as mãos, meu amor. Recomendo-me aos teus, com especialidade a dona Lili, que vai ser minha sogra, diz ela. Acho-a boa demais para sogra” (RAMOS, 1996, p. 34). “Adeus, meu amor. Recomendações a d. Lili (excelente amiga) e a todos os teus. Estou muito agradecido a teu pai por ter ouvido com resignação a arenga do padre Macedo” (RAMOS, 1996, p.40). “Ponho toda a ternura de que sou capaz em beijar-te o retrato. Teu. Graciliano” (RAMOS, 1996, p.62).

Após sumários vinte e quatro dias de namoro epistolar, enfim, unem-se em matrimônio. Anos depois, em outra ocasião em que Graciliano encontra-se longe da esposa, vemos na carta de 20 de agosto de 1932, uma referência à composição de *S. Bernardo*: “Durante o dia converso com seu Ribeiro, com Azevedo Gondim, com o Padilha e com a Madalena. São os companheiros que aqui estão sempre, mas as conversas deles estão-se

tornando muito cacetes” (RAMOS, 1994, p. 120). E porque ele não conversava com Paulo Honório? Talvez porque esse seja o personagem a quem ele mais doou de si próprio. Sabemos que Graciliano tem um relacionamento muito peculiar com suas personagens, nas quais ele mistura características pessoais e de pessoas da realidade próxima. Esse método de composição foi muito bem definido no texto *As mulheres do Sr. Amando Fontes*, onde ele diz que o autor é um como um ator:

Afirmam por aí que as personagens duma história começando a mexer-se, têm vida própria e arrastam o autor, fazem coisas que ele não desejaria fazer. Refletindo, vemos que isso é uma frase sem sentido, dessas que se repetem e se acanalham na boca de toda a gente. As personagens são talvez o autor, e se aparecem diferentes, é que o romancista, como um ator, se transforma, vira santo ou patife conforme as circunstâncias, às vezes os dois simultaneamente. (1989, p. 113)

Em 1932, após cinco anos de casado, começa a escrever *S. Bernardo*: “Outra vez assaltado por ideias negras, lembrei-me dos criminosos dos contos. Um deles entrou a perseguir-me, cresceu desmedidamente, um que batizei com o nome de Paulo Honório e reproduzia alguns coronéis assassinos e ladrões meus conhecidos” (RAMOS, 1989, p.191).

1.3 Humor e Ironia em *Caetés*

Caetés estava sendo concluído quando Graciliano conhece Heloísa, de maneira que muitas construções podem ser encontradas ao mesmo tempo nas cartas de amor e no romance. Sobre essa proximidade, no prefácio às *Cartas de amor a Heloísa*, “Amor/Humor por via postal”, afirma José Paulo Paes não se tratar de

apontar para uma suposta simetria entre criador e criação que convalidasse o mito mencionado no começo destas considerações [mito da *secura sertaneja*]. Mas eles convalidam certamente a noção bouffoniana de o estilo ser o próprio homem. Comparado à passionalidade das cartas de amor, o distanciamento autocrítico de romances como *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia* parece situar-se em pólo diametralmente oposto. (PAES, 1996, p.22)

Essa oposição pode ser observada quando levamos em consideração o humor e a ironia, marcas do Graciliano escritor que temperam a passionalidade do Graciliano missivista apaixonado (PAES, 1996, p.23). E é justamente nesse ponto que o leitor pode reconhecer algo de *Caetés*:

Para um leitor mais atento de *Caetés*, a curiosa mescla de passionalidade e humor autocrítico das cartas de amor de Graciliano a Heloísa há de soar remotamente familiar. Isso porque, em mais de um momento, trazem à memória o tom, entre caçoísta e sentimental, com que João Valério nos confidencia a história de sua paixão por Luísa. (PAES, 1996, p.19)

Além dos exemplos apresentados por Paes, temos mais dois: quando Graciliano se declara ajoelhado aos pés de Heloísa, mas ressalva entre parênteses que “figuradamente é claro, porque não posso escrever numa posição tão incômoda” (RAMOS, 1996, p.43). Outro exemplo é sua jocosa afirmação de encontrar-se “sempre em lamentável estado de embriaguez” (RAMOS, 1996, p.45). Gostaríamos de complementar citando outros trechos, como a autocrítica bem humorada de João Valério, logo no início de *Caetés*: “Eu amava aquela mulher. Nunca lhe havia dito nada, porque sou tímido, mas à noite fazia-lhe sozinho confidências apaixonadas e passava uma hora, antes de adormecer, a acariciá-la mentalmente. Até certo ponto isto bastava à minha natureza preguiçosa” (RAMOS, 1961, p.66).

Outro trecho exemplar de escárnio, é a chantagem emocional de João Valério para com Luísa: “- Eu ia dizer há pouco. Tenciono retirar-me daqui, vou-me embora. Era uma ideia que me havia surgido com a presença dela e que manifestei sabendo que a não realizaria” (RAMOS, 1961, p.208). O apelo à cena amorosa é uma atuação típica do sujeito enamorado. O desejo é atingir o outro, causar reações no objeto amoroso. Nesse momento da narrativa de *Caetés*, o casal apaixonado se vê diante da tensão de seu envolvimento secreto ser descoberto. É nesse momento que, como diria Barthes, diante da crise amorosa, o sujeito se entrega às *ideias de solução*:

A Idéia é sempre uma cena patética que imagino e que me emociona; enfim, um teatro. E é da natureza teatral da Idéia que tiro proveito: esse teatro, do gênero estóico, me engrandece, me aumenta a estatura. Ao *imaginar* uma situação extrema (quer dizer definitiva, ou ainda, definida) produzo uma ficção, me torno artista, faço um quadro, pinto minha saída; a Idéia é vista, como o instante pleno (dotado de um sentimento forte, escolhido) do drama burguês: ora é uma cena de adeus, ora é uma carta solene, ora, para bem mais tarde, um rever cheio de dignidade. A arte da catástrofe me pacifica. (BARTHES, 1994, p.176)

Vemos que a ironia de Graciliano vai de encontro justamente a esses pontos de falsidade e futilidade do discurso amoroso, expondo seu lado mais obscuro e patético: “O que pode ser mais tolo que um enamorado?” (BARTHES, 1994, p. 158). João Valério expõe cruamente como funciona o pensamento do sujeito apaixonado: sua mediocridade, fraqueza e covardia. E apesar de tudo, o sujeito segue afirmando o amor como um valor, subvertendo os

valores e até mesmo delirando. No discurso amoroso, os valores são invertidos, “no terreno amoroso, a futilidade não é uma 'fraqueza' ou um 'ridículo': ela é um signo forte: quanto mais fútil, mais isso significa e mais se afirma como força” (BARTHES, 1994, p.72).

Quando a narrativa já se encaminha para o final, João Valério transforma em piada até sua suposta disposição para suicidar-se, colocando assim em xeque a saída mais dramática geralmente imaginada pelo sujeito enamorado, como vemos, por exemplo, no final de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe. “Num sombrio acesso de desespero, pensei no suicídio. Tolice. Eu tenho lá coragem de suicidar-me? O que fiz foi passar uns dias quase sem comer” (RAMOS, 1961, p.188). O suicídio, conforme desenvolveremos posteriormente, é a cena máxima do sujeito enamorado. Mas a ideia de suicídio é também a futilidade máxima, obscenidade amorosa, recorrente e convencional, o que fica ressaltado no deboche por parte do personagem de Graciliano.

A mínima mágoa me dá vontade de me suicidar: pensando bem, o suicídio amoroso não tem motivo. A idéia é frívola: é uma idéia fácil, simples, espécie de álgebra rápida de que preciso nesse momento do meu discurso; não lhe dou nenhuma consistência substancial, não prevejo o cenário pesado, as conseqüências triviais da morte: mal sei *como* me suicidarei. É uma frase, apenas uma frase que acaricio sombriamente, mas da qual vou me afastar por uma coisa também à toa. “E o homem que tinha passado quarenta e cinco minutos pensando em pôr fim à sua vida, subia naquele instante numa cadeira para procurar na estante o catálogo dos espelhos de Saint-Gobain.” (BARTHES, 1994, p.185).

Nesse mesmo tom de humor irônico, vemos Graciliano falando de si próprio com Heloísa: “Poderia também acrescentar que sou estúpido, mas isto é virtude” (RAMOS, 1996, p.46). Segue pilheriando na própria correspondência: “podemos, se te agrada, ir conversando no papel, eu de cá e tu de lá, como diz a cantiga, descobrindo-nos um ao outro e aumentando, por patriotismo, as rendas do serviço postal” (RAMOS, 1996, p.48). Comentando a resposta da amada à sua assustadora confissão: “Isso, depois de me haveres chamado pau d'água, é duro. Enfim soframos com paciência e, como Nosso Senhor Jesus Cristo, demos a outra face para ser esbofeteada” (RAMOS, 1996, p.52).

Além das ironias, chama a atenção uma forma de expressividade amorosa que é encontrada nas *Cartas de amor a Heloísa* e em *Caetés*, na qual o amor toma forma de sentimento religioso. Graciliano confessa à amada: “Achas extraordinário que me ajoelhe a teus pés e te adore? Por que não me ajoelharia, se não tenho deuses e o sentimento de religiosidade de que sou capaz se concentra em ti? (RAMOS, 1996, p.60). Essa formalização é metaforizada no sentimento que Luísa inspira em João Valério: “A religiosidade de que a

minha alma é capaz ali se concentrava, diante de Luísa” (RAMOS, 1961, p.67). Interessante confrontar essa manifestação amorosa colocada por um ateu, em que a aproximação com a religiosidade se dá somente pelo contexto amoroso, pois a adoração a Deus através da figura feminina parece ser uma característica fundamental das heresias do século XII, às quais encontra-se vinculado o nascimento do amor cortês.

Massignon diz a respeito de Al-Halladj: “Adorar a Deus somente por amor é o crime dos maniqueístas”; e no romance provençal anônimo intitulado *Flamenca*, obrigado a se disfarçar de sacerdote par se aproximar de uma dama muito bem guardada, “Frei Guillem se faz passar por cátaro” e *serve a Deus em intenção de sua dama*, o que parece significar (pelo menos para o autor do romance) “que a heresia consiste em adorar a Deus através da mulher”. (ROUGEMONT, 2003, p.478 e 479).

Sabe-se que na vassalagem amorosa a dama *dominae*, tal qual uma deusa, é apenas adorada à distância, porque o amor cortês jamais deve realizar-se, sobrevivendo contraditoriamente dos obstáculos à sua concretização. Por outro lado, o endeusamento da mulher amada está relacionado à impossibilidade de conhecer plenamente o outro e implica no distanciamento do objeto da paixão. “Se desgastar, se esforçar por um objeto impenetrável é pura religião. Fazer do outro um enigma insolúvel do qual depende minha vida, é consagrá-lo como deus” (BARTHES, 1994, p.134). Assim, João Valério vê Luísa como um astro inatingível: “Toda a minha alma estava empregada em adorar Luísa. E Luísa havia subido tanto que muitas vezes me surpreendi a confundi-la com a estrela amável que avultava em cima do morro, na antevéspera. Altair? Aldebarã? Não conheço as estrelas. Nem conheço as mulheres. Que será Luísa? Que haverá nela? Não sei” (RAMOS, 1961, p.162). E assim generaliza, considerando as mulheres como seres incognoscíveis: “Que entendo eu, pobre rapaz, da alma caprichosa das mulheres?” (RAMOS, 1961, p.143)

Caetés apresenta ainda outras passagens que podemos analisar no contexto do discurso amoroso. Para Stendhal, conforme veremos também no segundo capítulo, a principal engenharia do amor consiste em atribuir perfeições à pessoa amada, fenômeno chamado *cristalização*: “O que eu chamo de cristalização é o trabalho do espírito que extrai de tudo o que se apresenta a descoberta de que o objeto amado possui novas perfeições” (STENDHAL, 2007, p.14). É assim que podemos entender a curiosa explanação do personagem João Valério sobre seu modo de viver a paixão:

Luísa era boa, de uma bondade que se derramava sobre todos os viventes.
Sou apenas um inseto, mas, para inseto, recebi tratamento exagerado.
Luísa era pura. Imaginei que nunca um desejo ruim lhe havia perturbado os

sonhos.

Foi assim que pensei. Entreteve-me durante um mês a orná-la com abundância de virtudes raras. Além das que ela possui, e que são muitas, dei-lhe as outras. E lamentei que o meu espírito minguado não pudesse conceber perfeições maiores para jogar sobre ela (RAMOS, 1961, p.111).

Entretanto, devido às vicissitudes da paixão, o sujeito enamorado pode duvidar das cristalizações. Todavia, o distanciamento propicia a oportunidade que a imaginação necessita para ornamentar novamente a pessoa amada: “Luísa já não era a santa que imaginei. Tinha descido. Mas, quando estava alguns dias sem a ver, eu descobria nela todas as perfeições” (RAMOS, 1961, p.206). João Valério lamenta a mudança de perspectiva sobre a amada após tê-la tomado. A autocrítica do protagonista é tão severa que confessa saber todo o processo por trás das cristalizações e pondera friamente a respeito: “Livre dos atributos que lhe emprestei, Luísa me apareceu tal qual era” (RAMOS, 1961, p.194). Vemos aí novamente o espírito realista de Graciliano.

Nem tudo, porém, recebe tratamento sarcástico na obra desse escritor nordestino. A complexidade de sentimentos sabiamente expressos por Graciliano pelo binômio amor/ódio que tanto espantaram Heloísa: “Amo-te com ternura, com saudade, com indignação e com ódio.” (RAMOS, 1996, p.37) é uma forma utilizada em *Caetés* que produz no leitor efeito de verossimilhança e profundidade ao conjugar emoções aparentemente incompatíveis:

Só Luísa me preocupava. Desejei-a dois meses com uma intensidade que hoje me espanta. Um desejo violento, livre de todos os véus com que a princípio tentei encobri-lo. Amei-a com raiva e pressa, despi-me de escrúpulos que me importunavam, sonhei, como um doente, cenas lúbricas de arrepiar (RAMOS, 1961, p.188).

A conjugação serve tanto para descrever os componentes do amor-paixão, quanto as cenas de erotismo intensas e dramáticas que Graciliano soube engendrar com perfeição desde seu primeiro romance, o que contraria a ideia de tratar-se de livro menos elaborado. No trecho a seguir podemos observar as duplas devagar/voraz, prazer/dor que expressam os componentes do erotismo como uma mistura de carinho e violência.

- Um beijo! balbuciei como um demente.
Soltei-lhe as mãos, agarrei-lhe a cabeça, beijei-a na boca, devagar e com voracidade. Apertei-a machucando-lhe os peitos, mordendo-lhe os beijos e a língua. De longe em longe interrompia esse prazer violento e doloroso, quando já não podia respirar. E recomeçava. As mãos dela prendiam-me; através da roupa leve eu lhe sentia a vibração dos músculos. (RAMOS, 1961, p.192)

Capítulo 2 - A Paixão segundo P.H.

Nesses intervalos nós pensávamos que estávamos descansando de um ser o outro. Na verdade era o grande prazer de um não ser o outro: pois assim cada um de nós tinha dois.

Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*

2.1 Amor à primeira vista

Do Amor, de Stendhal, publicado originalmente em 1822 sob o pseudônimo de Marie-Henri Beyle, é um tratado sobre o amor, suas fases e vicissitudes. Mas é também uma carta de amor, uma tentativa de reconquistar sua amada Mathilde Dembroski, perdida devido a indiscrições cometidas por ele. O livro não funcionou, ela não voltou para Stendhal, mas fica como um exemplo de que, quando se fala de amor, é sempre para alguém. Do mesmo modo, o livro de Paulo Honório é como uma resposta para a carta de despedida de Madalena.

A atopia do amor, aquilo que o faz propriamente escapar a todas as dissertações, seria que, em última instância, não é possível falar de a não ser *segundo uma estrita determinação alocutória*; seja ele filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre no discurso sobre o amor uma pessoa a quem se dirige, mesmo que essa pessoa tivesse passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar de amor, se não for *para* alguém. (BARTHES, 1994, p.65)

Além de ser uma resposta à carta de Madalena, podemos dizer que a razão de ser do livro de Paulo Honório, e porque não, também do de Graciliano Ramos, é a necessidade de compreender e/ou elaborar o vivido: “Ao perceber repentinamente o episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas, o sujeito exclama: ‘Quero compreender (o que me acontece)! ’” (BARTHES, 1994, p. 50). O protagonista afirma: “Tentei de balde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto” (RAMOS, 2009, p.216). Ou, como afirma Graciliano sobre seu projeto em *Memórias do Cárcere*: “Desejo de ir além das aparências, tentar descobrir nas pessoas qualquer coisa imperceptível aos sentidos comuns” (RAMOS, 1993, p.93).

Tendo em vista o objetivo de Paulo Honório de compreender sua história amorosa, após sua apresentação de *self made man*, nossa análise começa pelo capítulo em que surgem as primeiras referências à Madalena. Os companheiros João Nogueira, Luís Padilha e

Azevedo Gondim conversam no capítulo IX “elogiando umas pernas e uns peitos” (RAMOS, 2009, p.53). Sabemos que Paulo Honório afirma não se interessar por questões amorosas. “– Não me ocupo com amores” (RAMOS, 2009, p.67). Contudo, essas referências funcionam como indução, já que dois capítulos depois ele já está pensando em casamento: “– Amanheci um dia pensando em casar” (RAMOS, 2009, p.67).

Essa é a primeira faísca de desejo por Madalena, atizada através da atração que ela exerce sobre seus amigos, pois “por mais especial que seja, o desejo amoroso é descoberto por indução” (BARTHES, 1994, p.128). Antes de vê-la, já possui alguns adjetivos para imaginá-la: educada, bonita, entre 20 e 30 anos. “Antes do nascimento do amor, a beleza é necessária como insígnia; ela predispõe a essa paixão por meio dos elogios que ouvimos dirigidos a quem amaremos. Uma admiração muito viva transforma a menor esperança em decisiva” (STENDHAL, 2007, p.27).

A mesma observação que houvera induzido o desejo de Paulo Honório, após o casamento é tomada sob o signo da *fofoca*. “Familiaridade. E discutiam as pernas e os peitos dela!” (RAMOS, 2009, p.160). Tal qual Werther, que houve falar de Charlotte imediatamente antes de conhecê-la e sabe que ela já pertence a outro. “Desse modo, a fofoca resume e anuncia a história que está por vir. A fofoca é a voz da verdade [...] e essa voz é mágica: a amiga é uma fada má, que sob a aparência de dissuadir, prediz e chama” (BARTHES, 1994, p.115). Além do mais, a fofoca banaliza e reduz o ser amado, ela é fria, o que a aproxima da verdade da ciência, tudo isso fere o sujeito enamorado. Barthes usa *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, como obra ícone do discurso amoroso, pois várias das figuras podem ser vistas na paixão de Werther por Charlotte.

Essa indução de Paulo Honório fica latente até o dia em que vê Madalena pela primeira vez. Mas outro fator também contribui para esse momento. Um fato familiar mexe com seus sentimentos, “uma fraqueza apertou-me o coração” (RAMOS, 2009, p. 65). Mãe Margarida, a mulher que o criou, é encontrada e enviada para São Bernardo. Após esse reencontro emocionante, no próximo capítulo ele acorda pensando em casamento. Seu desejo era constituir a família que nunca teve. E diz claramente que deseja apenas uma mãe para seu filho – “o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo” (RAMOS, 2009, p.67). Logo declara: “Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar” (RAMOS, 2009, p.67). Mas devemos realmente acreditar que Paulo Honório acorda pensando

em casamento sem estar apaixonado ou tendo em vista alguma mulher? Não deveríamos acreditar em tudo que nos diz o narrador. Como narrador de suas próprias memórias, sua escrita está sujeita aos seus desejos. É preciso ter malícia ao lê-lo. E ele até nos faz advertências: “Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras”, “extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço” (RAMOS, 2009, p.87 e 88), e admite que há omissões em sua narrativa, episódios desnecessários, mas não sabemos ao certo quais. E depois admite a inconfiabilidade de sua memória quando relembra a paisagem de uma cena: “Hoje isso forma para mim um todo confuso” (RAMOS, 2009, p.88). Então, podemos crer que as outras cenas também podem apresentar distorções ou equívocos, frutos da memória confusa.

Algo que depõe contra a afirmação de Paulo Honório – “não me ocupo com amores” – é a própria escrita do livro. A narrativa se concentra basicamente na história do relacionamento com Madalena, ou seja, é uma história de amor. Mas temos um narrador que não deseja ser tido como romântico. Ele precisa acreditar que é um homem muito seco, insensível, duro como o mito do sertanejo.

O que podemos observar é que, ao contrário do que afirma o protagonista, os dois capítulos anteriores ao dia em que ele amanheceu “pensando em casar” (RAMOS, 2009, p. 67) nos apresentam pistas claras da origem desse pensamento. Eles são resultantes das imagens de mulher fornecidas por seus amigos, somadas ao sentimento de família que veio à tona ao reencontrar mãe Margarida.

Logo após falar sobre a ideia de casamento, no capítulo XI, sua primeira preocupação é não poder dominar a situação. Fato costumeiro em se tratando de uma personalidade dominadora, mas também reação típica diante do amor: “Sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar” (RAMOS, 2009, p.67). Essa preocupação antecipa o medo do descontrole, característica marcante da paixão amorosa. Na sequência, há uma digressão em que ele se indispõe com Padilha que explicava princípios comunistas a Marciano. Se zanga, expulsa os dois. Mas volta atrás, porque a mulher de Marciano, a Rosa, lhe pede: “E eu, que não tenho grande autoridade junto dela, sosseguei-a” (RAMOS, 2009, p.69). Rosa, com quem ele tinha apenas relações esporádicas, já era um exemplo de mulher que ele não conseguia dominar. Como poderia então pretender governar uma esposa? O que lhe resta então é fazer para os empregados um discurso para tentar reverter a situação, sempre tentando mostrar quem é que manda. Esse fragmento parece uma antecipação de como vai se desenrolar seu casamento, sempre tentando dominar, mas nunca conseguindo o que deseja. Ao

mesmo tempo, mostra como as tais ideias comunistas, das quais Madalena também comunga, desde então já estão marcadas negativamente para ele.

Paulo Honório estava então predisposto a se apaixonar. Além da afetividade aflorada pelo contato com a mãe de criação, ele estava num momento propício para ter um relacionamento. Pela primeira vez em sua trajetória, desfrutava de estabilidade econômica, os negócios desenvolviam-se bem e não havia mais nenhum entretenimento ou projeto que o estimulasse – “Ia bem, sem dúvida, o ativo era superior ao passivo, mas se aqueles malvados quisessem, capavam-me. Agora os receios diminuía. A escola seria um capital. Os alicerces da igreja eram também capital” (RAMOS, 2009, p.51). E até mesmo seu principal inimigo, o vizinho Mendonça, estava morto por ordem sua. Em *Angústia*, Graciliano coloca o personagem Luís da Silva em situação semelhante para poder se apaixonar – “os meus negócios iam equilibrados, os chefes me toleravam, as dívidas eram pequenas” (RAMOS, 2008, p.39).

Sabe-se que a questão financeira era uma preocupação na vida de Graciliano. Sobre o tema ele escreve alguns artigos: “O fator econômico no romance brasileiro”, publicado em *Linhas Tortas*. E em *Viventes das Alagoas*, “O fator econômico no cangaço” e “O jogo do bicho, fator econômico”.

Além do fator econômico, prezado por Graciliano Ramos, o enamoramento, como observa Barthes, é sempre precedido de uma vida tranquila ou vazia, e apesar do mito da paixão romântica, trata-se de uma escolha do sujeito.

Essa “maravilhosa serenidade” nada mais é que uma espera – um desejo: nunca fico apaixonado sem que o tenha desejado; a vaga que abro em mim (e da qual me orgulho inocentemente, como Werther) nada mais é que esse tempo, mais ou menos longo, em que meus olhos procuram ao redor, disfarçadamente, *quem amar*. (BARTHES, 1994, p.167)

Mas, segundo diz Stendhal, o “amor é como a febre, nasce e morre sem que a vontade venha representar o menor papel” (STENDHAL, 2007, p.19). Na tradição das histórias de amor, atribui-se sempre o enamoramento a alguma causa mágica, um encantamento, como o filtro amoroso, um recurso mágico que serve tanto para justificar a paixão avassaladora – explicando seu poder irresistível sobre os amantes e tirando-lhes a responsabilidade sobre os próprios sentimentos e ações – quanto para explicar o fenômeno do “amor à primeira vista”. “Então que é o filtro? É o álibi da paixão. É o que permite aos amantes infelizes dizer: 'Bem vedes que não é culpa minha, bem vedes que é mais forte do que eu’” (ROUGEMONT, 1968, p.42).

No romance moderno, a mágica pode ter sido substituída pelo efeito surpresa. O sujeito apaixonado é surpreendido pela paixão, é subitamente “flechado pelo cupido”, capturado por uma imagem. “Porque a gamação precisa do signo do repente (que me torna irresponsável, submetido à fatalidade, levado, raptado)” (BARTHES, 1994, p.168). Daí vem a preferência pelo termo *rapto*, usado por Barthes, “como se, para me apaixonar, fosse preciso cumprir a formalidade ancestral do rapto, a saber a surpresa” (BARTHES, 1994, p.169).

Para Stendhal, “a menor surpresa pode levar a uma pequena admiração, e, se sobrevir a mais leve esperança, ela leva a nascer o amor e a cristalização” (STENDHAL, 2007, p.19). Conforme mencionado, o enamoramento pode ser compreendido em etapas: admiração, que prazer..., esperança, nascimento do amor, cristalização, dúvida e segunda cristalização (Cf. STENDHAL, 2007, p.13-19). Paulo Honório, homem prático, não nos dá muitos detalhes do início da sua paixão, só diz “não me ocupo com amores” (RAMOS, 2009, p.67). Mas podemos acompanhar as etapas do nascimento do amor em sua história. Esse amor descrito por Stendhal, primordialmente cultivado na imaginação, é uma forma eficiente para pensar o caso da personagem de Graciliano, por se tratar de um amor unilateral, já que em *S. Bernardo* só temos a voz de Paulo Honório.

2.2 O Rapto

Quando finalmente vemos Madalena surgir aos olhos de Paulo Honório, ele a descreve como “moça, loura e bonita” (RAMOS, 2009, p.73). Sua aparência é o estereótipo da mocinha pálida que Graciliano Ramos absorveu nos romances lidos na juventude: “O meu ideal de beleza estava nas donzelas finas, desbotadas, louras, que deslizavam à beira dos lagos de folhetim, batidos pelos raios de luar, cruzados por cisnes vagarosos” (RAMOS, 1993, p.242). Podemos ver o mesmo padrão na mocinha do livro anterior, Luísa: “Afinal eu não tinha culpa. Tão linda, branca e forte, com as mãos de longos dedos bons para beijos, os olhos grandes e azuis” (RAMOS, 1961, p.69).

Madalena jovem e loura na sala do juiz é o quadro pelo qual Paulo Honório se apaixona. Novamente podemos traçar um paralelismo com Werther, quando ele vê Charlotte pela primeira vez cortando pãezinhos: “amamos primeiro um quadro. Porque a gamação precisa do signo do repente (que me torna irresponsável, submetido à fatalidade, levado, raptado): e, de todos os arranjos de objetos, é o quadro que parece se ver melhor pela primeira

vez: uma cortina se rasga” (BARTHES, 1994, p.168). Para o enamoramento importa o contexto em que se encontra o objeto, ou que ele se encontre simplesmente em alguma situação alheia ao sujeito que irá contemplar o quadro: “D. Marcela sorria para a senhora nova e loura, que sorria também, mostrando os dentinhos brancos” (RAMOS, 2009, p.74). Madalena estava inserida numa determinada cena, da pequena sociedade de Viçosa, da qual a fazenda de Paulo Honório era zona rural, distraída, conversando e sorrindo para a então possível pretendente do fazendeiro.

Quando Werther “descobre” Charlotte (quando a cortina se rasga e o quadro aparece), ela está cortando pão. [...] O que me fascina, me rapta, é a imagem de um corpo *em situação*. O que me excita é uma silhueta trabalhando *que não presta atenção em mim*: Groucha, a jovem empregada, causa uma profunda impressão no Homem dos lobos: de joelhos, ela esfrega o chão. É porque a postura do trabalho me garante de alguma forma a “inocência da imagem”: quanto mais o outro me proporciona os signos da sua ocupação, da sua indiferença (da minha ausência), mais tenho certeza de surpreendê-lo, como se, para me apaixonar, fosse preciso cumprir a formalidade ancestral do rapto, a saber a surpresa (surpreendo o outro, e por isso mesmo ele me surpreende: eu não esperava surpreendê-lo (BARTHES, 1994, p.169).

Logo após apreciar a imagem de Madalena, Paulo Honório faz uma digressão que revela seus desejos e intenções com relação a ela, é a primeira coisa que lhe ocorre, talvez já imaginando qual seria a reação dela quando lhe falasse:

Necessitando pensar, pensei que é esquisito este costume de viverem os machos apartados das fêmeas. Quando se entendem, quase sempre são levados por motivos que se referem ao sexo. Vem daí talvez a malícia excessiva que há em torno de coisas feitas inocentemente. Diriço-me a uma senhora, e ela se encolhe e se arrepiada toda. Se não se encolhe nem se arrepiada, um sujeito que está de fora jura que há safadeza no caso. (RAMOS, 2009, p.74)

Após esse pensamento que, se não revela, ao menos insinua as intenções de Paulo Honório, a narrativa prossegue com comentários sobre o objeto observado. A afetividade empregada para falar de Madalena destoa muito da objetividade da narrativa até então: “A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas, lindas mãos, linda cabeça” (RAMOS, 2009, p.76). Ele vai à casa do juiz por dois motivos, para saber do caso do Pereira, uma rixa com um inimigo, e para saber se Marcela, filha do juiz, poderia ser uma boa pretendente. Mas quando compara Marcela e Madalena, afirma “a importância da minha visita teve uma redução de cinquenta por cento” (RAMOS, 2009, p.74). Ou seja, agora só estava na casa do juiz pelos negócios, e mesmo assim não se concentrava neles. E porque

Madalena se sobressai assim? Ele mesmo afirmara que ela era “o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha. D. Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé de rabo, um toitiço!” (RAMOS, 2009, p.77). Em quais critérios ele se apóia? É nesse ponto que na sala o assunto mistura casamento e negócios, pois o juiz afirma: “- Quando julgo, anunciava o dr. Magalhães, abstraio-me, afasto os sentimentos” (RAMOS, 2009, p.76). Observamos que Paulo Honório faz justamente o contrário; ao julgar as duas pretendentes, escolhe Madalena pelos sentimentos que ela lhe desperta, mas por quê? Barthes responde:

Encontro pela vida milhares de corpos; desses milhões posso desejar centenas; mas dessas centenas, amo apenas um. O outro pelo qual estou apaixonado me designa a especialidade do meu desejo. (...) Foram precisos muitos acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas procuras), para que eu encontre a Imagem que, entre mil, convém ao meu desejo. Eis um grande enigma do qual nunca terei a solução: por que desejo Esse?(BARTHES, 1994, p.14).

A cena da casa do juiz Magalhães demonstra também o vazio existencial que precede o enamoramento. Os diálogos são comicamente tolos, e parecem enfadonhos para Paulo Honório. O juiz não para de recitar a própria vida mesquinha: “Acordo cedo, tomo uma xícara de café, pequena, faço a barba, vou ao banho...” (RAMOS, 2009, p.79). Ele e a filha discutem ferrenhamente se uma semana e quinze dias são a mesma coisa. As mulheres falam de romances: “Ia ver se se lembrava do enredo. Mas enganhou-se e não acertou com os nomes das personagens. Recomeçou, tornou a enganchar-se” (RAMOS, 2009, p.76). Esse enfado nos lembra Werther antes de se apaixonar. “Assim Werther nos descreve bem longamente a vida insignificante que ele leva em Wahlheim antes de encontrar Charlotte: nenhum contacto mundano, nenhum divertimento, só a leitura de Homero, uma espécie de embalo quotidiano um pouco vazio, prosaico (ele cozinha ervilhas)” (BARTHES, 1994, p.166 e 167).

“Observei então que a mocinha loura voltava para nós os grandes olhos azuis. De repente conheci que estava querendo bem à pequena” (RAMOS, 2009, p.77). Graciliano coloca Paulo Honório sob a força da mesma experiência de descontrole, o amor à primeira vista. Após poucos minutos de conversa na casa do juiz D. Magalhães há a cena do “rapto”. “De repente conheci que estava querendo bem à pequena” (2009, p. 77). “... Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...” (2009, p.101).

O fascínio da paixão geralmente não se dá pelo todo do objeto. São algumas partes, detalhes ou gestos que despertam o desejo. “Do outro, o que me toca bruscamente (me rapta) é a voz, a queda dos ombros, a silhueta esbelta, a quentura da mão, o jeito de sorrir, etc. A

partir daí, que me importa a estética da imagem? Alguma coisa se ajusta exatamente ao meu desejo (do qual ignoro tudo)” (BARTHES, 1994, p.167). No caso de Paulo Honório, são “os dentinhos brancos” (p.74), “lindas mãos, linda cabeça” (p.76) e principalmente os grandes olhos azuis. Parece que Madalena naquele momento lhe dá atenção. Ser objeto de seu olhar é o ponto determinante para concluir que está apaixonado. Os olhos claros de Madalena capturam Paulo Honório: “Observei então que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis” (RAMOS, 2009, p. 77).

Algo próximo ocorre em *Angústia*, na paixão de Luís da Silva por Marina. Ele observava disfarçadamente Marina pela primeira vez, quando percebe que também é objeto do olhar dela. “Fiquei lendo o romance, péssimo romance, enquanto a tipinha se mexeu entre as roseiras. Notei, notei positivamente que ela me observava. Encabulei. Sou tímido: quando me vejo diante de senhoras, emburro, digo besteiras” (RAMOS, 2008, p.40). O olhar é o primeiro objeto a ser avaliado no momento que ocorre o enamoramento. Receber um olhar significativo do outro pode assegurar a esperança inicial. “Depois que dez ou doze olhares – ou toda série de ações que podem durar um momento ou diversos dias – no princípio deram, e em seguida confirmaram, as esperanças” (STENDHAL, 2007, p.15).

Conforme vimos nas cartas, Graciliano se apaixona sem saber o nome da amada. O episódio é metaforizado na ficção, quando Paulo Honório, após seu primeiro encontro com Madalena, já estava apaixonado sem ao menos saber o nome dela: “Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela” (RAMOS, 2009, p.80).

O fazendeiro admira Madalena na casa do juiz. Quando ele conversa com a tia Glória, fica sabendo de sua condição econômica, sente-se um bom partido, e a esperança nasce. Quase imediatamente nasce o amor. Daí ele segue imaginando suas qualidades, sem nunca conhecê-la completamente, mesmo após o convívio matrimonial, seu retrato moral lhe escapa: “Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente” (RAMOS, 2009, p.117).

Paulo Honório não conhecia o retrato moral da esposa, mas lhe atribuía muitas perfeições. As cristalizações, descritas por Stendhal, podem ser entendidas como qualidades que desejamos ver na pessoa amada e que conseguimos imaginá-las como lhe sendo pertencentes. Assim é que Paulo Honório podia acreditar que Madalena era “sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família” (RAMOS, 2009, p.102). O que, no decorrer da narrativa, se mostra falso, pois ela tende a gastar o que o capitalista juntou com os mais necessitados e acaba não dando nenhuma atenção ao próprio

filho.

Você a deseja terna, ela é terna; a seguir, você a deseja ativa como a Émilie de Corneille, e se bem que essas qualidades sejam provavelmente incompatíveis, ela aparece instantaneamente com uma alma romana. Eis a razão ética de o amor ser a mais forte das paixões. Nas outras, os desejos devem se acomodar às frias realidades; aqui, são as realidades que se apressam em modelar-se segundo os desejos; o amor é, portanto, a paixão em que os desejos violentos encontram os maiores desfrutes. (STENDHAL, 2007, p.29)

Apesar da força da cristalização, as qualidades imaginadas para o objeto da paixão podem ser confrontadas com a realidade. No decorrer da relação amorosa há a chamada *alteração*, situação em que a imagem positiva do objeto da paixão se converte em negativa, através de um pequeno detalhe que destoia demais para a sensibilidade do sujeito apaixonado. Assim que se encontra apaixonado por Madalena, Paulo Honório procura informações sobre ela. Ele só tem a imagem da professora loirinha e bonita. Mas então, Azevedo Gondim lhe fala da sua proximidade com a escrita: “- Mulher superior. Só os artigos que publica no *Cruzeiro*! Desanimei: - Ah! faz artigos! - Sim muito instruída. Que negócio tem o senhor com ela? - Eu sei lá! Tinha um projeto, mas a colaboração no *Cruzeiro* me esfriou. Julguei que fosse uma criatura sensata” (RAMOS, 2009, p. 95-96). Para o fazendeiro prático e machista, uma mulher que escreve é uma verdadeira prova de insensatez, além de se tratar de uma parte da cultura que ele não dominava. Mas isso não será suficiente para fazê-lo desistir.

Ao saber da vida profissional da amada, Paulo Honório julga apenas a baixa rentabilidade, convencendo-se da inviabilidade em ensinar: “- Cento e oitenta mil-réis? Está aí! É uma desgraça [...] Vou indicar um meio de sua sobrinha e a senhora ganharem dinheiro a rodo. Criem galinhas” (RAMOS, 2009, p.86 e 87). Tudo o que fazia pensar que seria um bom partido para Madalena, seu capital poderia ajudá-la. Mas tudo o que faz para diminuí-la no passado da narrativa perde peso diante da importância que ela adquiriu em sua vida no momento da escrita do livro. O resultado disso é o capítulo dedicado à Madalena, que demonstra a compreensão posterior de Paulo Honório do quanto ela era importante para sua felicidade: “Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena” (RAMOS, 2009, p.89).

Esse capítulo dedicado à Madalena nos lembra a dedicatória que acompanha toda obra do sujeito enamorado, de sua propensão a dedicar tudo o que faz ao objeto de seus sentimentos: “o amor quer no entanto se gritar, se exclamar, se escrever por toda parte [...] Por

pouco que o sujeito apaixonado crie ou ajeite uma obra qualquer, ele está tomado por uma pulsão de dedicatória. O que ele faz, ele quer dar imediatamente, e até com antecedência a quem ele ama, por quem ele trabalhou ou trabalhará” (BARTHES, 1994, p.68).

2.3 A Corte

A timidez de Graciliano surge metaforizada em empréstimo a Paulo Honório, situação típica do enamorado. Por tanto, a primeira conversa com Madalena é embaraçosa. “O que é pesado é o saber silencioso: eu sei que você sabe que eu sei: essa é a fórmula geral do embaraço, pudor branco, gelado, que toma como insígnia a insignificância (das frases)” (BARTHES, 1994, p. 83). Mas, no caso do fazendeiro, o embaraço também provém do medo que elas, Madalena e tia Glória, possam saber de seu interesse pela bela professora. “E embucheí afobado. Até então os meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares, não havia razão para ocultá-los” (RAMOS, 2009, p.92). Daí porque ele se trai deixando os embrulhos caírem para cumprimentá-la e se retrai quando conversam. Ao mesmo tempo, ele também deseja que ela saiba, por isso os atos falhos e os convites para conhecer S. Bernardo.

Nessa primeira fase de cortejamento, Paulo Honório apenas havia convidado Madalena para lecionar em S. Bernardo. Conforme já dissemos, o sujeito enamorado é sempre aquele que espera. Para Paulo Honório, também não foi nada fácil, porque “Madalena não se decidiu logo” (RAMOS, 2009, p. 99).

“Estou apaixonado? - Sim, pois espero.” O outro não espera nunca. Às vezes quero representar aquele que não espera; tento me ocupar em outro lugar, chegar atrasado; mas nesse jogo perco sempre: o que quer que eu faça, acabo sempre sem ter o que fazer, pontual, até mesmo adiantado. A identidade fatal do enamorado não é outra senão: *sou aquele que espera*. (BARTHES, 1994, p.96)

Depois dessa falsa proposta, o fazendeiro irá revelar suas verdadeiras intenções para o leitor, sondando a tia de Madalena, d. Glória. Esta não via o possível futuro genro com bons olhos: “- Quanto a mim, acho que em questões de sentimento é indispensável haver reciprocidade” (RAMOS, 2009, p.100). D. Glória percebia claramente que Madalena não correspondia aos sentimentos do fazendeiro. Para se proteger da possibilidade de não ser correspondido sentimentalmente pelo objeto do seu amor, o fazendeiro limita a questão em termos de reprodução, igualando brutalmente homens e animais: “- Qual reciprocidade!

Pieguice. Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem pão. Conheço o meu manual de zootecnia” (RAMOS, 2009, p.100).

Durante o período em que Paulo Honório namora Madalena, Graciliano permite aos personagens comentários quase proféticos. D. Glória afirma: “Mas há tantos casamentos desastrosos... Demais isso não é coisa que se imponha” (RAMOS, 2009, p. 100). O comentário funciona como um mau presságio na narrativa. Já Madalena comenta a relação de Paulo Honório com a literatura: “O pior é que o que é desnecessário ao senhor talvez seja necessário a muitos” (RAMOS, 2009, p.105). Nesse momento, o fazendeiro ainda não precisava da literatura, por isso não reconhecia sua importância, o que só ocorrerá nesse momento posterior de escrita do próprio livro.

E logo Paulo Honório revela as segundas intenções a Madalena, com a simplicidade que sua formação sertaneja permitia e a emoção que lhe impunha sua condição de sujeito enamorado: “arreio a trouxa e falo com o coração na mão. [...] - Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...” (RAMOS, 2009, p. 101).

Para conseguir uma resposta da amada, Paulo Honório precisa representar um pouco, se colocando na posição de rejeitado. Ele beira a ascese, que é um recurso do sujeito enamorado utilizado contra o objeto amado para “impressioná-lo com sua infelicidade” (BARTHES, 1994, p.24), através da adoção de hábitos de autopunição. “- Não torno a pôr os pés aqui. Primeiro porque não quero prejudica-la, segundo porque é ridículo. Naturalmente a senhora já refletiu” (RAMOS, 2009, p.106). A rapidez e gratuidade dessa consideração nos faz duvidar que seja verdadeira. A intenção é apenas pressionar Madalena. “A ascese (a veleidade da ascese) se dirige ao outro: volte-se, olhe-me, veja o que você faz de mim. É uma chantagem: ergo diante do outro a figura do meu próprio desaparecimento, tal como ela certamente se produzirá, se ele não ceder (a quê?)” (BARTHES, 1994, p.24).

Quando Madalena se pronuncia também é muito sincera, quase cruel, tal qual Heloísa quando confessa a Graciliano que custara a aceitar seu pedido. Madalena responde a proposta: “Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor” (RAMOS, 2009, p.106). Ela parece acreditar que o nascimento do amor é uma questão de tempo. Paulo Honório, que ainda acredita ser um homem da razão, argumenta que não gosta de “gente que se apaixona e toma resoluções às cegas” (RAMOS, 2009, p. 106). Ele não percebe que está apaixonado e justamente tomando resoluções às cegas.

Como não há reciprocidade de sentimentos, a situação socioeconômica do casal de *S. Bernardo* é determinante para que a união se concretize. Paulo Honório é um homem de posses e Madalena uma professora humilde: “- O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Jó, entende?” (RAMOS, 2009, p. 102). Ela não se refere aos próprios sentimentos, sua resposta seria apropriada para uma reunião de negócios. A proposta de casamento é tratada como uma transação comercial, o que é totalmente anti-romântico, de acordo com a ética do discurso amoroso ocidental desde a Idade Média, época do surgimento do amor-paixão. Sabemos que o amor cortês surgiu justamente como uma reação ao costume de utilizar-se o casamento para enriquecimento através de dote ou herança (Cf. ROUGEMONT, 1968, p. 29).

A partir desta consideração, a personagem Madalena passa radicalmente de heroína a vilã. Voltando à leitura marxista de Coutinho: “As necessidades econômicas haviam-no [Paulo Honório] levado a prostituir todos aqueles valores que Madalena, por viver desligada da necessidade de sustento ou por ter sido amparada por D. Glória em sua juventude, pudera conservar: a solidariedade humana, a honra, a dignidade pessoal” (RAMOS, 1967, p. 163). Mas o casamento sem amor, definido por Madalena como “oferecimento vantajoso” (RAMOS, 2009, p.102), não seria também uma forma de prostituição de valores?

Paulo Honório relata o dia de seu casamento com toda poesia de que é capaz: “Estávamos em fim de janeiro. Os paus-d'arco, floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos; de manhã a serra cachimbava; o riacho, depois das últimas trovoadas, cantava grosso, bancando rio, e a cascata em que se despenha, antes de entrar no açude, enfeita-se de espuma” (RAMOS, 2009, p.109). O detalhamento das belezas naturais reflete o estado de espírito apaixonado do narrador. Esse momento pode ser (in)definido por *Adorável!*: “Não conseguindo nomear a especialidade do seu desejo pelo ser amado, o sujeito apaixonado chega a essa palavra um pouco tola: *adorável!*”. Em outras palavras é como dizer que “Num belo dia de outono, saí para fazer compras. Paris estava *adorável* naquela manhã... etc” (BARTHES, 1994, p.13).

Esses dias felizes de recém-casados são pouco explorados por Paulo Honório em seu relato. A metáfora do riacho cheio pode nos remeter à figura do *transbordamento*, onde “o gozo ultrapassa todas as possibilidades entrevistas pelo desejo” (BARTHES, 1994, p.192). Quando se está transbordante é comum não se falar desse estado. “Transbordamentos: não são ditos – de forma que, falsamente, a relação amorosa parece se reduzir a uma longa queixa. [...]

o eu só discorre ferido; quando estou transbordante ou me lembro de tê-lo estado, a linguagem me parece pusilânime” (BARTHES, 1994, p.193). Podemos pensar por essa proposição, que o relacionamento de Paulo Honório e Madalena teve mais bons momentos do que aparece realmente na narrativa. Um sinal disso é a afirmação: “desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora” (RAMOS, 2009, p.117 e 118), que aparece somente como lembrança e não é inserida no decorrer da narrativa.

Paulo Honório relembra então quando conversavam “tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias” (RAMOS, 2009, p.118). A conversa tem significado especial para o sujeito enamorado, é um discurso cheio de gozo: “Propensão do sujeito apaixonado a alimentar o ser amado, fartamente, com contida emoção, do seu amor, dele, de si, deles: a declaração não diz respeito à confissão do amor, mas à forma, infinitamente comentada, da relação amorosa” (BARTHES, 1994, p.64). A conversa na relação amorosa é uma forma de carícia: “envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (Falar amorosamente é gastar interminavelmente, sem crise; é praticar uma relação sem orgasmo” (BARTHES, 1994, p.64). Paulo Honório se lembra: “A voz de Madalena continua a acariciar-me” (RAMOS, 2009, p.118).

A concretização do desejo de se casar com Madalena é um momento de júbilo. Estar com quem se ama é uma *festa* para o sujeito enamorado. “A Festa é aquilo que se espera. O que espero da presença prometida é um enorme somatório de prazeres, um festim; me rejubilo como a criança que ri ao ver aquela cuja simples presença anuncia e significa uma plenitude de satisfações: vou ter, diante de mim, a ‘fonte de todos os bens’” (BARTHES, 1994, p.113). Ou é como Werther afirma sobre seu prazer permeado de conceitos da moral cristã: “Vivo dias tão felizes quanto aqueles que Deus reserva a seus eleitos; e aconteça o que acontecer não poderei dizer que não provei das mais puras alegrias da vida” (GOETHE apud BARTHES, 1994, p.113).

Esse momento idílico de Paulo Honório e Madalena nos lembra o segundo casamento de Graciliano Ramos. Em uma de suas biografias é relatado que “Graciliano e Heloísa só namorariam depois de casados, já que mal se tocaram nos dois meses anteriores. Nos fins de semana, escapuliam para longos e românticos passeios de bicicleta pelos arredores. Acampavam, improvisavam piqueniques, tomavam banhos e faziam caminhadas bucólicas pela fazenda de Sebastião Ramos” (MORAES, 1992, p.59 e 60).

Nos primeiros dias juntos, Paulo Honório se preocupa em cuidar da forma como fala

com a amada: “Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas” (RAMOS, 2009, p.110). Detalhes assim podem significar *faltas* que o sujeito enamorado imagina como importantes para não ofender a pessoa amada. Cria-se todo um mundo de devoção ao ser amado, que não pode ser quebrado sem que o sujeito seja tomado por um doloroso sentimento de culpa. Mas trata-se de uma culpa sem fundamento real, posto que o amado muitas vezes nem cogita o significado desses gestos ou rituais.

O trem não partia. Entretanto, ele não ousava se mexer, deixar a plataforma, se bem que fosse absolutamente inútil continuar lá. Uma espécie de imposição simbólica (a forte imposição de um pequeno simbolismo) o obrigava a continuar lá, enquanto o trem também lá estivesse (com X... dentro). [...] Mas, partir primeiro teria sido uma falta que talvez o incomodasse por muito tempo. (BARTHES, 1994, p.111).

“- Vamos começar vida nova, hem? disse Madalena alegremente” (RAMOS, 2009, p.110). Após o desfrute dos primeiros encontros com o outro, sucedem-se as vicissitudes da paixão amorosa. O sujeito apaixonado se lembra desse primeiro contato, separando-o das situações negativas posteriores. Paulo Honório é capturado pela imagem de Madalena no capítulo XII e segue falando dela e dos primeiros encontros até o capítulo XVIII, no qual acontece a primeira briga da qual ainda conseguem sair bem. “Veem que estávamos brandos como duas bananas. E assim passamos um mês” (RAMOS, 2009, p. 123).

Esse início é o “tempo do idílio”, ao qual se opõe a “continuação”: “longo desfile de sofrimentos, mágoas, angústias, aflições, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas dos quais me torno presa, vivendo então sem trégua sob a ameaça de uma decadência que atingiria ao mesmo tempo o outro, eu mesmo e o encontro prodigioso que no começo nos descobriu um ao outro” (BARTHES, 1994, p.84). Ou seja, todo o restante do livro e de qualquer história de amor.

Capítulo 3 - Paulo Honório, o mouro de Viçosa

Cuidado com o ciúme;
É o monstro de olhos verdes que debocha
Da carne que o alimenta. Vive o corno
Ciente feliz, se não amar quem peca.
Mas como pesa cada hora àquele
Que ama, duvida, suspeita, e mais ama!

Shakespeare, *Otelo, o mouro de Veneza*.

3.1 A origem do ciúme

Em carta de Graciliano, datada a primeiro de novembro de 1932, sabemos que *S. Bernardo* estava quase pronto, sendo “traduzido” para a língua do nordeste. Pode-se observar como a esposa Heloísa revelou-se uma mulher muito ciumenta: “Disse-me o Chico que você pede à mulher dele para me fiscalizar. [...] Tanta letra e tanto tempo para encher lingüiça! Mas isso prova que a minha atenção está virada para os meus bonecos e que não tenho vagar para pensar nas fêmeas do Pernambuco Novo” (RAMOS, 1994a, p.134 e 135). Esse ciúme exagerado pode ser a inspiração para os delírios com o pio da coruja que tinha Paulo Honório? Graciliano dá mostras de ser um esposo fiel através da absorção pelo trabalho literário e compara seus personagens a bonecos, seres que então ele manuseava.

Segundo Barthes, o relacionamento amoroso pode ser dividido em dois tempos no imaginário dos apaixonados; há o momento do rapto e há o depois. Ou seja, há o deslumbramento da paixão e logo em seguida toda a vicissitude da paixão: brigas, mágoas e problemas. Destas questões melindrosas, uma das que mais se destaca é sem dúvida o ciúme, tema privilegiado no segundo romance de Graciliano.

O ciúme implica num sofrimento múltiplo: “Como ciumento sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovoo de sê-lo, porque temo que meu ciúme machuque o outro, porque me deixo dominar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum” (BARTHES, 1994, p.47). O ciúme é uma das facetas do discurso amoroso que melhor demonstram sua obscenidade. E como nesse discurso os valores são invertidos, ou seja, quanto mais fútil, mais algo se torna relevante na cotação amorosa, o ciúme tende a ser fartamente alimentado por infinitas ocorrências no decorrer da relação amorosa.

Sabe-se que para o ciumento qualquer ninharia significa alguma coisa. Stendhal recomenda ao apaixonado que esteja sofrendo por ciúmes a leitura de *Otelo, o Mouro de*

*Veneza*³, de Willian Shakespeare, no qual o leitor poderá se deliciar com frases como: “Bagatelas leves como o ar parecem, a um ciumento, provas fortes como as que se encontram nas promessas do Evangelho” (SHAKESPEARE apud STENDHAL, 2007, p.88).

A citação acima é uma fala do vilão Iago, que por não haver alcançado a promoção esperada na carreira militar, busca causar ciúmes em seu superior Otelo, colocando-o contra sua amada Desdêmona. Fazendo uma manipulação completa, Iago faz do alvo dos ciúmes o tenente Cassio, o qual ocupa o cargo que ele ambiciona. Para tanto, rouba um lenço de Desdêmona, presente de Otelo.

Eu deixo o lenço aonde dorme Cassio,
Para que o encontre. Tais bobagens
Pro ciumento são provas tão firmes
Quanto o Evangelho. Pode funcionar.
O meu veneno ‘stá mudando o Mouro
(SHAKESPEARE, 2006a, p.622).¹

Paulo Honório descobre o ciúme sozinho. Otelo é influenciado por Iago. Algumas insinuações e um lenço perdido são suficientes para que o mouro fique louco de ciúmes. Em *S. Bernardo*, Paulo Honório observa que “os fatos mais insignificantes avultaram em demasia. Um gesto, uma palavra à toa logo me despertavam suspeitas” (RAMOS, 2009, p.163).

Segundo Barbara Heliadora, em prefácio a *Otelo, o mouro de Veneza*, Shakespeare não possuía grande compreensão sobre a etnia moura e descreve seu personagem Otelo apenas como negro. Esta tragédia não deve ser resumida a um caso de ciúmes, mas trata-se do conflito com a alteridade, o debate entre diferentes culturas representadas na diferença racial de Otelo e Desdêmona. “O conflito desses valores é a espinha dorsal da tragédia” (HELIODORA, 2006a, p.548).

Em *S. Bernardo* temos a mesma questão, não se trata também de uma narrativa que se restrinja ao tema do ciúme, mas da diferença radical de um homem iletrado e uma mulher intelectual, de um fazendeiro e uma professora, do meio rural e, como diria Graciliano, a cultura dos cafés e do asfalto. O conflito procedente do encontro com a alteridade é o grande tema que perpassa a obra de Graciliano, tema que remonta ao clássico de Shakespeare.

O adjetivo mouro era então uma referência que indicava somente se tratar de um estrangeiro, forasteiro. A descrição se aproxima de Paulo Honório, na medida em que consideramos seu passado cigano, sua origem incerta e a rápida aquisição das terras de S. Bernardo na região de Viçosa.

³ Original data de 1603 ou 1604 (a 1º de novembro é documentada apresentação na corte).

Está no passado de Paulo Honório a possível justificativa para o homem desconfiado em que ele se transformou. Sem nos deixar levar pelas prerrogativas do romance realista/naturalista, que sempre explica o homem como produto de seu meio, é inegável que para formar uma personalidade paranoica-vigilante são necessárias vivências que conduzam o indivíduo nesse sentido.

No caso de Paulo Honório, sabemos que enfrentou muitas dificuldades em sua trajetória. A infância sem a proteção de uma família, a experiência carcerária, os empréstimos com juros abusivos: “seu Pereira, agiota e chefe político, emprestou-me cem mil-réis a juro de cinco por cento ao mês. Paguei os cem mil-réis e obtive duzentos com o juro reduzido para três e meio por cento. Daí não baixou mais, e estudei aritmética para não ser roubado além da conveniência” (RAMOS, 2009, p.17). A vida de negociante no sertão: “Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas” (RAMOS, 2009, p.17). Sofreu calotes e por isso teve de reagir com violência: “Não há justiça nem há religião. O que há é que o senhor vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho” (RAMOS, 2009, p.18).

E mesmo após a compra de S. Bernardo, Paulo Honório não pode ficar tranquilo. No início do empreendimento, entrou em atrito com o vizinho Mendonça, que parecia querer matá-lo: “ouvi pisadas em redor da casa. Levantei-me e olhei pela fresta. Lá estava um tipo dando estalos com os dedos, enganando o Tubarão. Reparando, julguei reconhecer o freguês carrancudo que tinha entrado na sala do Mendonça” (RAMOS, 2009, p.40). Situação que ele resolveu matando-o primeiro: “Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada [...] Na hora do crime eu estava na cidade” (RAMOS, 2009, p.40).

Essas experiências teriam provocado a necessidade de suspeitar de tudo, tornando-se esse o seu modo de vida. Sua vivência o condicionou a ser um homem desconfiado. Parece ser essa a sua própria defesa quando afirma: “A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste” (RAMOS, 2009, p.117). E também no final da narrativa: “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda parte! A desconfiança é também consequência da profissão” (RAMOS, 2009, p.221).

Por ser a desconfiança o modo de vida do indivíduo ciumento, na verdade não é preciso que a pessoa amada dê motivos para despertar o ciúme:

Isso não basta pr'alma ciumenta:
 Não é por causa que se tem ciúme,
 Só se o tem porque se o tem. É um monstro
 Que é gerado e parido por si mesmo.
 (SHAKESPEARE, 2006a, p.635)

Madalena, sabemos pelo relato de Paulo Honório, tinha uma conduta irrepreensível: “Mais bem comportada que ela só num convento. Circunspecta, sem nó pelas costas. E caridosa, de quebra, até com os bichinhos do mato” (RAMOS, 2009, p.169).

O ciúme parece estar estreitamente vinculado à necessidade de controle sobre o outro. Por esta perspectiva, esse afeto se encaixa perfeitamente na personalidade dominadora de Paulo Honório. Atentando em sua vida pregressa, sabemos que o seu dito “primeiro ato de referência”, quando tinha apenas dezoito anos, foi um homicídio motivado por ciúmes de uma moça chamada Germana. “O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu [...] estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia” (RAMOS, 2009, p.16). Ou seja, logo de início o fazendeiro já nos apresenta seu ciúme violento, talvez para explicar ao leitor sua predisposição.

3.2 O nascimento do ciúme

Profícuo em cenas de ciúme, Paulo Honório é como todo sujeito apaixonado, deseja ter sua amada só para si. Mas Madalena se reparte, se doa entre todas as pessoas da comunidade. Ela tem ideais socialistas, sua preocupação comunitária a faz distribuir seu tempo e atenção com os trabalhadores e moradores de S. Bernardo. É como o sentimento de Werther por Charlotte quando a vê cortando pães doces para os irmãos: “Charlotte é um doce, e esse doce se reparte: cada um tem seu pedaço: eu não sou o único – em nada sou o único, tenho irmãos, irmãs, tenho que repartir, tenho que me curvar diante da repartição: as deusas do Destino não são por acaso elas também as deusas da Repartição, as Moiras” (BARTHES, 1994, p.46 e 47).

A primeira situação de ciúme de Paulo Honório por Madalena aparece antes mesmo de se envolverem. Voltando ao ponto da narrativa em que ele a vê e se apaixona à primeira vista, sabemos que logo busca informações sobre a moça que o encantara. “Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando que um acaso me fizesse

saber o nome dela” (RAMOS, 2009, p.80). Procura então informações com o advogado João Nogueira: “Mas tive acanhamento de tocar naquele assunto delicado, recei tornei-me ridículo, imaginei que podia o Nogueira andar também arrastando a asa para a lourinha” (RAMOS, 2009, p.80). O ciúme nasce junto com a paixão, e nesse caso antes mesmo de saber o nome da amada.

No cotidiano matrimonial, Paulo Honório descobre as qualidades da esposa e sua generosidade: “As amabilidades de Madalena surpreenderam-me. Esmola grande. Percebi depois que eram apenas vestígios da bondade que havia nela para todos os viventes” (RAMOS, 2009, p.121). A capacidade de fazer o bem a todos parece ser especialmente apreciada por Graciliano, pois seu primeiro protagonista, João Valério, em *Caetés*, se apaixonara por alguém com a mesma qualidade: “Luísa era boa, de uma bondade que se derramava sobre todos os viventes” (RAMOS, 1961, p.111).

Contudo, a observação da bondade, qualidade que atinge a outros, gera uma forma de ciúme que pode ser entendida pelo fragmento de discurso amoroso *Ternura*: “Gozo, mas também avaliação inquietante dos gestos ternos do objeto amado, na medida em que o sujeito compreende que esse privilégio não é para ele” (BARTHES, 1994, p.190). Ou seja, o sujeito enamorado não se contenta em ter para si a afeição da pessoa amada, ele precisa que todas as qualidades do objeto sejam apreciadas somente por ele. No imaginário do enamorado, a necessidade de exclusividade é ilimitada. Durante todo o livro *S. Bernardo*, podemos observar como Paulo Honório vai contando o ciúme que sente por Madalena com relação a cada um dos personagens, desde os mais insignificantes até os mais improváveis.

No início do capítulo XXI, há o registro de uma briga por ciúmes dos filhos dos trabalhadores de *S. Bernardo*. “Garotos empalamados e beicudos agarravam-se às saias dela” (RAMOS, 2009, p.125). Madalena se preocupa com as crianças da região e gasta uma quantia alta em material escolar. Essa louvável preocupação é para Paulo Honório uma afronta, usurpação da atenção da amada e desperdício de recursos financeiros. O ciúme, nesse caso aparece como ira, que é descontada no empregado Marciano. Diante da cena violenta Madalena manifesta indignação, despertando outros ciúmes: “Que diabo você tem com o Marciano para estar tão parida por ele?” (RAMOS, 2009, p.129).

Paulo Honório tenta esconder seu ciúme na raiva por Marciano, agredindo-o. Esse deslocamento é uma versão mais explícita do que acontece no fragmento *Nuvens*, imagem compilada por Barthes em Werther, que afirma ser o mau humor uma mensagem: “Não podendo ser manifestamente ciumento sem vários inconvenientes, entre os quais o ridículo, eu

desloco meu ciúme, dele só mostro um efeito derivado, moderado, e como que inacabado, cujo verdadeiro motivo não é dito abertamente” (BARTHES, 1994, p.153).

Há, porém, só uma demonstração de ciúmes de Madalena por Paulo Honório em toda a narrativa. Surge numa discussão, Paulo Honório acha pouco que d. Glória tenha criado Madalena, que retruca “- Acha pouco? É porque você não sabe o esforço que isso custou. Maior que o seu para obter S. Bernardo. E o que é certo é que d. Glória não me troca por S. Bernardo” (RAMOS, 2009, p.136). Fica explícito que Madalena se sente em menor importância na vida de Paulo Honório, preterida por S. Bernardo.

O que podemos observar em abundância é o ciúme de Paulo Honório em toda a narrativa. Como na atenção que Madalena dispensa à Rosa e à mãe Margarida através de presentes: “- Estúpida! exclamei com raiva. E pensei no vestido da Rosa, nos sapatos e nos lençóis da velha Margarida. - Desperdício” (RAMOS, 2009, p. 141). Madalena estava é desperdiçando com outros o afeto que ele queria somente para si. “O que me pareceu foi que Madalena estava gastando à toa” (RAMOS, 2009, p.141).

Se no primeiro alvo, o ciúme das crianças, Paulo Honório disfarça dizendo que sua irritação é pela questão do dinheiro gasto, nesse segundo caso, de Rosa e Margarida, fica claro que o fazendeiro está sempre buscando subterfúgios para esconder seus ciúmes, porque ele se contradiz: “Se estava estragado [o vestido de seda], era deitar fora. Não é pelo prejuízo, é pelo desarranjo que traz a esse povinho um vestido de seda” (RAMOS, 2009, p.140). O que nos indica com essa frase é que a questão pecuniária é um motivo secundário, utilizado para disfarçar seu ciúme que já começa a parecer doentio. E o adjetivo endereçado a sua amante Rosa, “povinho”, demonstra bem o despeito sentido por Madalena dispensar amabilidades a ela.

Nesse início, o ciúme é como a *laranja* de Barthes, imagem formulada a partir da cena em que a personagem Charlotte reparte com outros as laranjas que Werther havia guardado com muito afeto somente para ela. “Pequenos ciúmes que tomam conta do sujeito apaixonado quando ele vê o interesse do ser amado captado e desviado por outras pessoas, objetos ou tarefas que se tornam aos seus olhos rivais secundários” (BARTHES, 1994, p.126). Nesse momento, não é sexual a forma da traição que o sujeito enamorado imagina. Ele pode se sentir preterido por qualquer pessoa ou coisa. Paulo Honório vê o seu dinheiro, que ele havia conquistado com muito esforço, sendo investido por Madalena junto a outrem, como forma de cuidado, simbolizando afeto. “Tudo que abala ligeiramente a relação dual, altera a cumplicidade e desfaz o sentimento de posse, é importuno” (BARTHES, 1994, p.126).

Madalena compartilha seus vestidos e outros objetos, assim como Charlotte compartilha as laranjas, por bondade, educação, e também, no caso da primeira, por ideias comunistas. Paulo Honório admira essa bondade – “Conheci que Madalena era boa em demasia” (RAMOS, 2009, p.117) –, mas fica preso numa “contradição insolúvel: por um lado é preciso que Charlotte [Madalena] seja 'boa', pois ela é um objeto perfeito; mas por outro, essa bondade não deve ter como efeito abolir o privilégio que me constitui. Essa contradição se transforma em vago ressentimento” (BARTHES, 1994, p.126-127). É esse vago ressentimento que vemos crescer em Paulo Honório: “ficamos de venta inchada uma semana. Eu por mim remói um rancor excessivo” (RAMOS, 2009, p.140).

3.3 Os “parceiros” de Madalena

Logo é a vez de Luís Padilha provocar os ciúmes do fazendeiro rude: “E quanto às conversas, seu Paulo compreende. Uma senhora instruída meter-se nestas bibocas! Precisa uma pessoa com quem possa entreter de vez em quando palestras amenas e variadas” (RAMOS, 2009, p.148). É claro que Paulo Honório interpreta essas conversas como uma forma de cortejamento. Mas o sentimento é recalcado: “Mais tarde, no escritório, uma ideia indeterminada saltou-me na cabeça, estive por lá um instante quebrando louça e deu o fora. Quando tentei agarrá-la, ia longe. Interrompi a leitura da carta que tinha diante de mim e, sem saber por quê, olhei Madalena desconfiado” (RAMOS, 2009, p.148).

O ciúme pela amizade de Madalena com Padilha é mais sério, pois Paulo Honório percebe que eles têm interesses em comum: o comunismo, a literatura, o magistério. E Padilha possui ao menos um atributo que ele considera ser atraente para Madalena, a inteligência. Quando Paulo Honório questiona o conteúdo das conversas dos dois, Luís Padilha responde: “Literatura, política, artes, religião... Uma senhora inteligente, a d. Madalena. E instruída, é uma biblioteca. Afinal eu estou chovendo no molhado. O senhor, melhor que eu, conhece a mulher que possui” (RAMOS, 2009, p.173).

A desconfiança em relação à esposa é gradualmente alimentada por alterações que Paulo Honório presencia na imagem de Madalena. Num jantar ela concorda com as ideias sobre a possível revolução: “Você também é revolucionária? exclamei com mau modo” (RAMOS, 2009, p.151). “Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando.” “Qual seria a religião de Madalena? Talvez nenhuma. Nunca me havia tratado disso. -

Monstruosidade” (RAMOS, 2009, p.154).

Com uma pequena alteração na imagem da pessoa amada inicia-se a insegurança sobre seu verdadeiro caráter. “O discurso amoroso, ordinariamente, é um invólucro liso que adere à Imagem, uma luva suave envolvendo o ser amado. É um discurso devoto, bem-pensante. Quando a imagem se altera, o invólucro da devoção se rasga; um tremor revira minha própria linguagem.” (BARTHES, 1994, p.21). São essas novidades sobre Madalena que dão espaço para o nascimento do ciúme: “Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes” (RAMOS, 2009, p.155). E também é por esse motivo que Paulo Honório afirma não conhecê-la: “Conhecia nada! Era justamente o que me tirava o apetite” (RAMOS, 2009, p.175).

No final do mesmo capítulo, o ciúme é dirigido com melhores justificativas para João Nogueira. Se Padilha defende o comunismo, já Nogueira parece representar o ateísmo de Graciliano, e ambas as posições são atribuídas à Madalena. “Que haveria nas palestras? Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo” (RAMOS, 2009, p.155). Madalena compartilha das ideias de Padilha e de Nogueira. Mas enquanto o primeiro é um pobre intelectual, decadente ex-proprietário, o segundo é um advogado bem sucedido, além de possuir outras qualidades: “exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa benfeita, a voz insinuante (...) e comecei a sentir ciúmes” (RAMOS, 2009, 155). Já se está a mais da metade do romance e só então o protagonista admite seus ciúmes. Essa demora sugere pudor, o que muito assenta com a postura de um sujeito enamorado que tem consciência da futilidade e obscenidade implícita no discurso amoroso.

O ciúme que o fazendeiro sente de Madalena com relação ao Nogueira é sintetizado em uma *Imagem*: “Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão de janela.” (RAMOS, 2009, p.155). A visão da imagem é muito significativa para um sujeito enamorado e além de tudo desconfiado. Até onde ele sabe, Madalena é fiel, mas a imagem tem essa propriedade de suplantiar toda informação, e é isso que faz com que ela seja tão dolorosa. “A imagem é peremptória, ela tem sempre a última palavra; nenhum conhecimento pode contradizê-la, ajeitá-la, torna-la sutil” (BARTHES, 1994, p.124).

Quando toma consciência do ciúme, Paulo Honório começa a analisar sua desconfiança do passado de Madalena: “Antes da minha bruta cabeçada, eles se entendiam [Madalena e João Nogueira]. Talvez namorassem. Quando, em casa do dr. Magalhães, eu tinha encontrado Madalena, João Nogueira estava lá” (RAMOS, 2009, p.159). O ciúme do passado pode parecer uma ideia absurda, posto que anacrônica, mas no contexto amoroso as

inviabilidades cronológicas não constituem empecilhos sérios a serem considerados pelo sujeito apaixonado.

É nesse contexto que do passado também nasce a desconfiança sobre o amigo redator Azevedo Gondim: “O Gondim e ela tinham sido unha com carne. Lembram-se da tarde em que ele me deu parabéns, estupidamente? Familiaridade. E discutiam as pernas e os peitos dela!” (RAMOS, 2009, p.160).

Essa faceta absurda, ou no mínimo irracional, do discurso amoroso é mais uma manifestação de sua aparência fútil, sua “bobagem”. “Mas para mim, sujeito apaixonado, tudo que é novo, tudo que incomoda, é recebido, não como um fato, mas como um signo que é preciso interpretar” (BARTHES, 1994, p.52). Então, o sujeito tomado pelo ciúme passa a querer superinterpretar cada detalhe do objeto amoroso como sinal de sua infidelidade.

Para o ciumento, o outro é considerado culpado até que prove o contrário. Mas essa dúvida sobre a fidelidade do outro causa muita ansiedade, e é para encontrar as “provas” que o ciumento faz todo o tipo de rituais de verificação da intimidade da pessoa amada (RISO, 2010, p.51). É por isso que Paulo Honório briga com Madalena para fiscalizar sua correspondência:

- Faz favor de mostrar isso?
- Madalena agarrou uma folha que ainda não havia sido dobrada.
- Não tem que ver. Só interessa a mim. [...]
- Mostra a carta, insisti segurando-a pelos ombros. (RAMOS, 2009, p. 165)

O fazendeiro vai alternando momentos de ciúme louco e lucidez culpada, onde reflete sobre sua condição de irracionalidade. Próximo ao ápice da loucura, chega a desconfiar do idoso juiz dr. Magalhães: “Um dia, de passagem pela fazenda, o dr. Magalhães almoçou comigo. Espreitando-o, notei que as amabilidades dele para Madalena foram excessivas. Efetivamente nas palavras que disseram não descobri mau sentido; a intenção estava era nos modos, nos olhares, nos sorrisos. Houve, segundo me pareceu, cochichos e movimentos equívocos. [...] Com o dr. Magalhães, homem idoso!” (RAMOS, 2009, p.164).

E num capítulo, antes de delirar, Paulo Honório chega a desconfiar até mesmo do padre, “Padre Silvestre passou por S. Bernardo – e eu fiquei de orelha em pé, desconfiado. Deus me perdoe, desconfiei. Cavalos amarrados também comem” (RAMOS, 2009, p.178). E pensa na natureza da relação que haveria entre Madalena e os trabalhadores rurais: “notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor. [...] Mas se os olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via um trabalhador de enxada fazer um

aceno a ela!” (RAMOS, 2009, p.178). Na mente doentia, um simples aceno era sinal de infidelidade.

Se para o ciumento qualquer gesto ou indício irrelevante adquire significação duvidosa, as palavras então, pelo seu caráter ambíguo, podem ser fonte de grandes desconfianças. Graciliano sintetiza a situação através da imagem da linguagem como uma serpente: “as expressões mais inofensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa” (RAMOS, 2009, p.182). A inquietação pela interpretação duvidosa da fala da pessoa amada e sua constante averiguação, “O que você quis dizer com isso?”, é uma característica marcante do ciumento (RISO, 2010, p.63).

Por esse motivo é que, para se relacionar bem com um ciumento, é preciso ser muito explícito, para evitar mal-entendidos. O que era totalmente improvável entre Madalena e Paulo Honório, já que o vocabulário dela era indecifrável para ele:

Encontrei diversas palavras desconhecidas, outras conhecidas de vista, e a disposição delas, terrivelmente atrapalhada, muito de dificultava a compreensão. Talvez aquilo fosse bem feito, pois minha mulher sabia gramática por baixo da água e era fecunda com riscos e entrelinhas, mas estavam riscados períodos certos, e em vão tentei justificar as emendas.

- Ocultar com artifícios o que deveria ser evidente! (RAMOS, 2009, p.185).

3.4 A dúvida

Mergulhado em tantas desconfianças, Paulo Honório se lembra do caso do Jaqueira. “Jaqueira era um sujeito empambado, e os moleques, as quengas de pote e esteira, batiam nele. [...] Toda a gente dormia com a mulher do Jaqueira. Era só empurrar a porta. Se a mulher não abria logo, Jaqueira ia abrir, bocejando e ameaçando: - Um dia eu mato um peste. Matou. [...] Nunca mais ninguém buliu com o Jaqueira” (RAMOS, 2009, p.168). Jaqueira simboliza a honra lavada em sangue, desejo do suposto traído Paulo Honório. A lembrança desse crime certamente procede de quando Madalena o chama de “assassino”. Ele já havia cometido crimes, logo, a ideia de resolver o problema da suposta infidelidade de Madalena matando alguém era uma possibilidade certa.

Paulo Honório tenta lidar com a dúvida sobre a infidelidade da esposa. Ora pensa em todos os sinais suspeitos que sua visão de sujeito apaixonado rapidamente transforma em

provas da traição, ora tem diante de si as evidências do bom caráter de Madalena. Mas a dúvida permanece. E da dúvida nasce a necessidade de afirmação: “Quando as dúvidas se tornavam insuportáveis, vinha-me a necessidade de afirmar. Madalena tinha manha encoberta, indubitavelmente. - Indubitavelmente, indubitavelmente, compreendem? Indubitavelmente” (RAMOS, 2009, p.177). Também Otelo, quando se vê tomado pelo ciúme, oscila:

Pois lhe juro,
 Por vez a creio honesta, por vez não;
 Por vez sei que é correto, por vez não.
 Quero prova. Meu nome era tão claro
 Como o de Diana casta e ora é tão negro
 Quanto o meu rosto. Havendo corda ou faca,
 Fogo, veneno ou rio que sufoca,
 Não vivo assim. Quem me dera saber!
 (SHAKESPEARE, 2006a, p.624)

A desconfiança de Paulo Honório se reflete no filho, já que, como no drama machadiano de Bentinho, ele não tem certeza de ser o progenitor da criança:

Afastava-me lento, ia ver o pequeno, que engatinhava pelos quartos, às quedas, abandonado. Acocorava-me e examinava-o. Era magro. Tinha os cabelos louros, como os da mãe. Olhos agateados. Os meus são escuros. Nariz chato. De ordinário as crianças têm o nariz chato.
 Interrompia o exame, indeciso: não havia sinais meus; também não havia os de outro homem. (RAMOS, 2009, p.160).

A dúvida é parte intrínseca da paixão amorosa, não só como combustível para o ciúme, mas a dúvida pela própria existência do sentimento, da relação. A dúvida e sua conseqüente necessidade de afirmação:

Há duas afirmações do amor. Primeiro, quando o apaixonado encontra o outro, há afirmação imediata [...]. Segue-se um longo túnel: meu primeiro *sim* é roído pelas dúvidas, o *valor* amoroso é a todo instante ameaçado de depreciação: é o momento da paixão triste [...]. Posso sair, porém, desse túnel; posso “sobreviver”, sem liquidar; o que afirmei uma primeira vez, posso novamente afirmar, sem repetir (BARTHES, 1994, p.18)

No desenvolvimento do amor, segundo Stendhal, após a primeira cristalização, há a etapa onde a dúvida aparece:

A cada quinze minutos, na noite que se segue ao nascimento das dúvidas, depois de um momento de infelicidade terrível, o amante se fala: “Sim, ela me ama”; e a

cristalização volta a descobrir novos encantos; a seguir, a dúvida de olhar feroz apossa-se dele e o detém, em sobressalto. Seu peito esquece-se de respirar; ele se fala: “Mas será que ela me ama?” (STENDHAL, 2007, p.16)

Dessa forma, a dúvida prende a atenção do sujeito apaixonado levando-o a uma segunda cristalização, mais intensa. A durabilidade do amor dependeria dessa segunda cristalização “durante a qual se vê a cada instante que se trata de ser amado ou morrer” (STENDHAL, 2007, p.17).

Desse teor de dramaticidade é a solução imaginada por Paulo Honório para sua dúvida. “Não conheço outro remédio a um mal tão cruel além da morte de quem o inspira ou de quem experimenta.” (STENDHAL, 2007, p.93), afirma Stendhal sobre o ciúme. Esse é o pensamento recorrente de Paulo Honório. No caso, ele preferiria matar Madalena. “E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr um dia inteiro” (RAMOS, 2009, p.176).

Quem chega a essa solução é o personagem Otelo. Seu ciúme era tão intenso que uma conversa mal interpretada foi suficiente para acreditar que estava mesmo sendo traído e matar sua amada esposa.

Maldita seja a rameira: maldita!
Vamos, venha comigo e, em segredo,
Hei de achar meios de matar depressa
A bela infame. Agora és meu tenente.
(SHAKESPEARE, 2006a, p.628).

Otelo suicida-se no fim, quando descobre que matara sua esposa fiel por um engano. E Paulo Honório escreve o livro arrependido por ter causado indiretamente a morte de Madalena.

Como as suspeitas do ciumento paranoico-vigilante tendem a se generalizar de modo irracional, a desconfiança se estende rapidamente às pessoas próximas ao objeto do ciúme. (RISO, 2010, p.53). Paulo Honório passa a ver a tia de Madalena como uma cúmplice daquela: “Via-se muito bem que d. Glória era alcoviteira. Passadas mansinhas, olhos baixos, voz sumida – estava mesmo a preceito para alcoviteira [...] Sempre de acordo aquelas duas éguas” (RAMOS, 2009, p.177). O comportamento de d. Glória poderia ser facilmente compreendido pelo medo que o genro violento causava-lhe. E também sua própria mãe de criação, Margarida, é alvo de suspeitas: “Uma tarde em que a velha Margarida subiu a ladeira

a vara e a remo para visitar-nos, vigiei-a uma hora, com receio de que a pobre fosse portadora de alguma carta” (RAMOS, 2009, p.178).

Mas essa cumplicidade só parece ser vista entre as personagens femininas. Além de os homens não poderem ser cúmplices, pois todas as personagens masculinas da história são vistas como possíveis amantes de Madalena, Paulo Honório possuía uma visão das mulheres muito determinada, marcada pela incapacidade de dominá-las e caracterizada pela sua alteridade incompreensível: “sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar” (RAMOS, 2009, p.67). Concluiu, em sua loucura, que todas eram pérfidas: “Mulher não vai com carrapato porque não sabe qual é o macho” (RAMOS, 2009, p.178).

Vemos que o ciúme de Paulo Honório começa pelas situações não sexuais e mais simples, como forma de possessividade, depois vai crescendo em direção aos personagens que realmente poderiam se configurar como amantes de Madalena e chega ao cúmulo de considerar até o padre e incluir como cúmplices as demais personagens.

O ápice desse ciúme doentio é o delírio. No ciúme patológico o sujeito estabelece conexões imaginárias sobre os fatos e faz interpretações equivocadas, chegando ao *transtorno delirante de ciúme* (RISO, 2010, p.55). Cansado de se inquietar com a dúvida, o sujeito tenta resolver a situação, delirando com a concretização da traição. É assim que Paulo Honório percebe passos no jardim, vê vultos, ouve assobios, ranger de chave em fechadura e telhas sendo arrastadas: “Marcou entrevista aqui no quarto, em cima de mim? É só o que falta. Quer que eu saia? Se quer que eu saia, é dizer. Não se acanhe” (RAMOS, 2009, p.180). Mas ainda não consegue eliminar a dúvida: “E se as passadas e o assobio não fossem por causa dela? [...] E se as passadas e o assobio não existissem?” (RAMOS, 2009, p.180).

3.5 O pio da coruja

Paulo Honório começa a escrever sozinho quando é assombrado novamente por um pio de coruja. O pio da coruja em *S. Bernardo* é, na imaginação ciumenta de Paulo Honório, uma comunicação entre Madalena e um possível amante. No início da narrativa, são as suspeitas da traição o que mais lhe incomoda. Por outro lado, após a morte da esposa, o pio passa a ser uma recordação do fato e de sua culpa pelo suicídio dela. É uma prova do exagero dos seus ciúmes.

O pio da coruja pode significar a culpa de Paulo Honório. Para Bélchior Cornelio da

Silva, há uma analogia entre as corujas habitando o forro da igreja e a culpa de Paulo Honório na consciência. “Considerando-se a torre, ponto *mais alto* do edifício (capela), e a consciência, aspecto *superior* da mente humana, a verossimilhança torna-se palpável” (SILVA, 1967, p.14). Dessa forma, os pios da coruja seriam “gritos da consciência” cheia de remorsos do protagonista.

Concordamos que o pio da coruja esteja relacionado à morte de Madalena na mente do protagonista. Mas talvez esses gritos causem mais mal estar a Paulo Honório por lhe lembrarem da perda da esposa, já que também são símbolo de mau agouro, do que pela culpa de ter contribuído diretamente para seu suicídio. Isso porque antes mesmo da morte dela ele já dizia que “à noite era cada pio de arreentar os ouvidos da gente. Eu desejava assistir à extinção daquelas aves amaldiçoadas” (RAMOS, 2009, p.183).

O pio da coruja poderia ser um grito do inconsciente de Paulo Honório e não da consciência, diferentemente do que afirma Bélchior Silva. Pois, assim como desejava a extinção das corujas, também chegara a desejar a morte de Madalena, apesar de amá-la, por causa dos ciúmes. Em sua última conversa com ela afirma: “Ferviam dentro de mim violências desmedidas. As minhas mãos tremiam, agitavam-se em direção a Madalena” (RAMOS, 2009, p.187). Logo, quando ouve o pio da coruja ele se sente culpado, pois o seu desejo foi realizado. O pio agourento traz a tona sua complexa relação de amor e ódio com Madalena. “Afirmo a mim mesmo que matá-la era ação justa. Para que deixar viva mulher tão cheia de culpa? Quando ela morresse, eu lhe perdoaria os defeitos” (RAMOS, 2009, p.188).

Há uma proximidade entre a destruição das corujas no forro da igreja e a morte de Madalena, que ocorrem quase simultaneamente, o que também pode transformar o pio da coruja em uma alusão metafórica à morte de Madalena (Cf. SILVA, 1967, p. 13).

Seguindo a hipótese de que o pio da coruja lembre o desejo inconsciente da morte de Madalena, é significativo que o encarregado de matar as corujas na igreja seja Marciano. Marciano é um duplo imaginário de Paulo Honório. Talvez por ser corno, já que o fazendeiro mantinha eventualmente relações com a mulher desse empregado, e Paulo Honório acreditava que estava sendo traído (Cf. SILVA, 1967, p.25). “Eu sou algum Marciano, bando de filhos das putas?” Ele diz furioso, enquanto relê a carta que parece ser para um homem. Portanto, ele encarrega seu “duplo”, como seu representante para matar as corujas e limpar sua honra. Essa exterminação já é uma realização simbólica do desejo de Paulo Honório. O bem estar que ele relata após constatar que as aves estavam sendo mortas é significativo: “Ali pelos cafus desc

as escadas, bastante satisfeito” (RAMOS, 2009, p.184).

Essa ideia pode ser confirmada pelo comentário que Paulo Honório faz logo após falar de Marciano matando as corujas: “Rosa do Marciano atravessava o riacho. Erguia as saias até a cintura. Depois que passava o lugar mais fundo, ia baixando as saias. Alcançava a margem, ficava um instante de pernas abertas, escorrendo água, e saía torcendo-se, com um remelexo de bunda que era mesmo uma tentação” (RAMOS, 2009, p.184). Ele pensa em suas relações com Rosa, lembrando que Marciano é um corno, como ele próprio imagina ser. Paulo Honório é um desses tipos que é ciumento, porém traidor. Contraditoriamente, não suporta ser traído, mas trai. Seu escrúpulo se limita a não deixar que Marciano descubra: “O Marciano conheceria as minhas relações com a Rosa? Não conhecia. Tive sempre o cuidado de mandá-lo à cidade, a compras, oportunamente. E talvez não quisesse conhecer” (RAMOS, 2009, p.160).

Além disso, existe a figura da *Identificação*, na qual o sujeito enamorado observa outras relações amorosas e se identifica com qualquer pessoa que esteja na mesma posição que ele na estrutura da relação (Cf. BARTHES, 1994, p.121). O que não se refere necessariamente à realidade mas sim à posição imaginada pelo enamorado. Assim, por extensão, Paulo Honório é o Jaqueira e também o Marciano. Essa identificação é mais um sofrimento para o sujeito que toma para si as dores e implicações da relação amorosa do outro. É por esse mecanismo que o leitor se identifica com personagem. Werther é um caso exemplar, que se identificava com outros personagens do livro, em micronarrativas amorosas. E na história da recepção desse romance, inúmeros leitores sofreram e se suicidaram inspirados por Werther (Cf. BARTHES, 1994, p.122).

Para o sujeito apaixonado que está sofrendo por ciúmes, a confirmação da traição pode ser recebida como um importante alívio da dúvida (Cf. RISO, 2010, p.54). Mas Paulo Honório não conseguiu prova alguma. A dúvida sem possibilidade de solução que assaltava sua vida matrimonial foi para o túmulo junto com Madalena. Então, a escrita do livro também tem a função de tentar colocar um ponto final na dúvida.

Se por um lado, as conquistas materiais de Paulo Honório devem muito à sua personalidade desconfiada, por outro, o recado final de Madalena faz crer que o ciúme foi a causa de toda a desventura de Paulo Honório: “O que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo” (RAMOS, 2009, p.189).

Capítulo 4 - E viveram felizes para sempre...

Pensava na minha vida, alinhava os pequenos desgostos infalíveis na monotonia conjugal: atritos inesperados e reconciliações inúteis; corpos deformando-se no resvalar para a velhice; o desleixo, a ausência de véus, todas as precauções abandonadas; dois egoísmos a conjugar-se, a ferir-se. Entretanto não nos era possível suprimir a monogamia. Onde achar remédio contra as mesquinhas pingadas na rotina como gotas de azeite?

Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*.

4.1 Modo de se relacionar

Após o enamoramento, segue-se toda uma série de desventuras na relação amorosa, conforme mencionado anteriormente. Tratamos do ciúme no capítulo anterior, *leitmotiv* do romance *S. Bernardo*. Agora vamos analisar todo o restante das querelas amorosas e das questões que perpassam a relação e a personalidade de Paulo Honório, de acordo com seu próprio relato.

Paulo Honório se pergunta por que Madalena suicidou-se, por que o casamento foi um fracasso. Ele conta sua trajetória, buscando entender como sua formação pode ter influenciado sua derrota final. Depois analisa passo a passo o relacionamento com Madalena, desde o dia em que ouviu falar dela até sua morte. Com esta análise, pretende entender o que aconteceu. “Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar [...] e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto” (RAMOS, 2009, p. 215 e 216).

O fazendeiro reflete sobre sua vida, sua personalidade e sobre o sentido da vida: “Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo?” (RAMOS, 2009, p. 216). O fracasso do casamento representa seu fracasso como pessoa. Ele não consegue dormir e não se interessa por nada mais. Passa as noites escrevendo e lembrando.

Nos primeiros capítulos de *S. Bernardo*, a proposta de escrever o romance com a ajuda de alguns companheiros reflete em primeira mão a personalidade e o modo de se relacionar de Paulo Honório. Inicialmente cheio de boas intenções e pretendendo trabalhar em equipe, ele

rapidamente se irrita, se decepciona, pois é incapaz de aceitar a opinião alheia. Mostra que não consegue se relacionar adequadamente, não é capaz de conversar e chegar a um acordo com seus colegas de empreitada.

O negócio do livro poderia ter sido interessante para todos os envolvidos, apesar de Paulo Honório ser o único a por o nome na capa e assim receber o reconhecimento do feito. Mas seu egoísmo e sua necessidade de fazer tudo somente à sua maneira inviabilizou completamente o projeto. Parece que ele é quem “acanalhou” a proposta inicial.

Dessa forma, podemos pensar que, muito além de fazer referência a ideias políticas e reflexões marxistas, como parecem sugerir as leituras sociológicas, a composição do livro pela “divisão do trabalho” pode nos dar uma primeira e rápida amostra de como Paulo Honório se relaciona. Ou de sua incapacidade de se relacionar bem com o outro, antes mesmo da chegada de Madalena a *S. Bernardo*.

Conhecendo o leitor de antemão a personalidade de Paulo Honório, pode-se esperar muitos conflitos no casamento que se anuncia. Além do ciúme, examinado no capítulo anterior, sua necessidade de controle manifesta-se através de vários sintomas, como a preocupação constante em saber as horas: “Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam?”, “Sempre era alguma coisa saber as horas” (RAMOS, 2009, p.181); a contagem repetitiva e sem objetivo: “Contava de um a cem, e dobrava o dedo mindinho; contava de cem a duzentos, dobrava o seu vizinho” (RAMOS, 2009, p.181); “Contei uns cinquenta. Perdi a conta, recomecei sem resultado. Eram bem duzentos” (RAMOS, 2009, p.143).

4.2 A Cena

Dotado de personalidade forte e complexa, o protagonista se casa e seu casamento se desenvolve por meio de muitos conflitos e cenas dramáticas. A cena, de acordo com os fragmentos de discurso amoroso de Roland Barthes, se refere à expressão “fazer uma cena”, enfim, à cena doméstica. Em linhas gerais, as principais características da cena são: a ordenação de contestações; a ausência de objetivo, isto é, uma vez iniciada perde seu objetivo rapidamente; a impossibilidade de término e a busca pela última réplica (Cf. BARTHES, 1994, p.36- 40).

Enquanto um casal segue o primeiro princípio da cena, a ordenação de contestações, eles estão exercendo seu direito de casal de compartilhar a linguagem na cena. Como a cena não pode ser terminada simplesmente, o que iria contra o desejo dos participantes em obter o poder da cena através da réplica, a fuga de uma das partes ou a recusa em continuar a replicar simbolizaria a separação dos amantes. “A fuga? É o signo de uma deserção adquirida: o casal já se desfez: como o amor, a cena é sempre recíproca” (BARTHES, 1994, p.38).

4.2.1 Cena 1: O Salário de seu Ribeiro

No capítulo dezoito, onde acontece o primeiro conflito entre Paulo Honório e sua esposa, nos é apresentado o último morador de S. Bernardo, seu Ribeiro. Com o aparecimento dele, completa-se o quadro que emoldura a vida familiar de Paulo Honório, rodeado por pessoas do meio das letras. Ribeiro é o guarda livros; Madalena, professora e ensaísta; Glória leitora contumaz de romances e Padilha, professor e intelectual. Além de seus companheiros, todos também ligados de certa forma ao ofício das letras: Padre Silvestre, o advogado João Nogueira e o jornalista Azevedo Gondim. Se dentro e fora de sua própria casa estava excluído, dominar a língua escrita era uma necessidade premente.

Na primeira discussão do casal, sobre o ordenado de seu Ribeiro, Paulo Honório obtém a última palavra: “Joguei o guardanapo sobre os pratos, antes da sobremesa, e levantei-me” (RAMOS, 2009, p.115). Assim que termina de falar sai de cena, impossibilitando que Madalena acrescente alguma coisa. Como tudo em sua vida, ele exerce seu domínio, como se tivesse mais direitos na relação ou no mínimo como se entendesse a relação de forma assimétrica. Contudo, sua deserção naquele momento também simboliza o desejo inconsciente de dissolução do par.

A exclusão intelectual que sofre Paulo Honório é um componente que causa sua irritação na primeira cena doméstica. Por isso ele volta sua raiva até contra a leitora d. Glória: “Ora gaitas! berrei. Até a senhora? Meta-se com os romances” (RAMOS, 2009, p.115). Ele reconhece que a escrita está fora de seu domínio: “Mas é tolice querer uma pessoa ter opinião sobre assunto que desconhece. Cada macaco no seu galho. Que diabo! Eu nunca andei discutindo gramática” (RAMOS, 2009, p.115).

Assim como a quebra na troca de contestações aponta para a dissolução do casal, em outra ocasião vemos que este desejo aparece na consciência de Paulo Honório ao observar os

pássaros na natureza: “Demorei-me um instante vendo um casal de papa-capins namorando escandalosamente. Uma galinhagem desgraçada. Dentro de alguns dias aquilo se descasava, cada qual tomava seu rumo, sem dar explicações a ninguém. Que sorte!” (RAMOS, 2009, p.142). Parece que o fazendeiro deseja crer que está seguindo apenas seu plano inicial de providenciar um herdeiro para sua propriedade. Mas sabemos que esse filho não adquire nenhuma importância na narrativa, nem mesmo é mencionado seu nome: “Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!” (RAMOS, 2009, p.221).

Entretanto, o que essa primeira briga mais ressalta é o descontrole de Paulo Honório sobre suas emoções. Ele se sente insultado indiretamente, apenas pela expressão da opinião alheia e reage com violência verbal. Essa demonstração pode insinuar alguma tensão na narrativa, da qual até o leitor mais desavisado já espera alguma tragédia.

Em sua visão de narrador posterior aos fatos, Paulo Honório tem um olhar crítico sobre a cena, lembrando que seu objetivo com a escrita do livro é entender o que aconteceu de errado em sua trajetória. Ele termina o capítulo: “Um bate-boca oito dias depois do casamento! Mau sinal. Mas atirei a responsabilidade para d. Glória, que só tinha dito uma palavra” (RAMOS, 2009, p.115). Mas, ao iniciar o próximo capítulo, confessa: “A culpa foi minha” (RAMOS, 2009, p.117).

Logo após sair de cena, Paulo Honório leva a narrativa para o presente da enunciação. Ele sai de cena e sai do tempo passado da narrativa. É como se sua saída o remetesse para o término da relação. Ele terminou aquela cena e também acabou com o próprio casamento. É a isso que se refere “A culpa foi minha”, culpa que se desdobra em remorsos por tudo que perdeu.

A lembrança de Madalena segue e ele identifica a confusão de sentimentos: por um lado é a irritação do Paulo Honório do passado, por outro, é a calma que sente no presente da narrativa. “Loucura estar uma pessoa ao mesmo tempo zangada e tranquila”; “Agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis: encolerizo-me e enternoço-me; bato na mesa e tenho vontade de chorar” (RAMOS, 2009, p. 119).

Paulo Honório se lembra das conversas com Madalena: “As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão” (RAMOS, 2009, p.118). A *lembrança* é uma recordação boa, ou mesmo má, de um momento, fato ou detalhe da pessoa

amada, onde fatalmente se utiliza o pretérito imperfeito. “O imperfeito é o tempo da fascinação: parece vivo e no entanto não se mexe: presença imperfeita, morte imperfeita; nem esquecimento nem ressurreição; simplesmente o cansativo engano da memória” (BARTHES, 1994, p.141).

Surge a vontade de voltar ao passado e retomar a cena, ele pensa nos argumentos que poderia utilizar e demonstra o desejo impossível de resolver a cena, obter o poder sobre a situação. Mas “cena nenhuma tem um sentido, nenhuma avança para um esclarecimento ou uma transformação” (BARTHES, 1994, p.38). “Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos” (RAMOS, 2009, p.120).

O Paulo Honório que escreve reconhece sua culpa posteriormente, mas no momento dos fatos quem busca a reconciliação é Madalena. “- Foi uma leviandade. - Foi, balbuciou Madalena vermelhinha, foi inconsideração” (RAMOS, 2009, p. 121). Ele até tenta ser sensível, mas mantém sua altivez: “- O que sinto... Ergui-me: - Nunca me arrependo de nada. O que está feito está feito” (RAMOS, 2009, p.122). Podemos imaginar que ele iria falar sobre seus sentimentos realmente.

Contudo, essa atitude conciliatória de Madalena produz bom resultado. Esse abrandamento após a primeira cena faz com que Paulo Honório tenha também uma atitude educada, de mandar desculpas à d. Glória e outra generosa, de atender ao desejo de Madalena, dando-lhe um emprego como sua secretária. “Faça a correspondência. Quer ordenado. Perfeitamente, depois combinaremos isso. Seu Ribeiro que lhe abra uma conta” (RAMOS, 2009, p.123).

4.2.2 Cena 2: Seis Contos de Réis

Após a primeira cena, o casal passa a se policiar para evitar desentendimentos. Mas sem alcançar um meio termo, Paulo Honório opta por tentar esconder sua raiva de Madalena, que havia gasto uma quantia considerada muito alta em material escolar. O resultado é a agressividade ser deslocada para o funcionário Marciano, provocando uma briga muito mais séria. “Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma?” (RAMOS, 2009, p.128), replica Madalena, horrorizada com a violência.

Nesse ponto, vemos o deslocamento de sentimentos, chamado por Barthes de *Nuvens*,

demonstrado por Paulo Honório. Quando impedido de mostrar sentimentos inconvenientes, o sujeito desloca a agressividade para outras situações e/ou pessoas. Após descarregar sua raiva agredindo Marciano, aparentemente por não alimentar os animais, volta ao motivo real: “Mas a cólera tinha desaparecido. O que agora me importunava eram as caixas com o material pedagógico inútil nestes cafundós” (RAMOS, 2009, p. 127). E conforme vimos, o motivo da cena é, sobretudo, o ciúme que Paulo Honório sente por Madalena gastar dinheiro com as crianças.

Nessa segunda cena, também se pode observar a presença da questão da escrita. Sua raiva é ainda maior quando pensa que enquanto Madalena faz todo esse gasto com material didático, ele “aprendeu leitura na cadeia, em carta de ABC, em almanaques, numa bíblia de capa preta, dos bodes” (RAMOS, 2009, p.125 e 126). Ele não via razão para que se gastasse altas quantias com algo que para ele não tinha, ainda, tanta importância. Mais tarde, é na escrita que ele irá buscar consolo após a morte da esposa, contando sua história.

4.2.3 Cena 3: D. Glória

No próximo desentendimento, Paulo Honório utiliza outra estratégia. A questão surge pela presença de d. Glória no escritório, atrasando o serviço de seu Ribeiro e Madalena: “Ninguém pode escrever, calcular e conversar ao mesmo tempo” (RAMOS, 2009, p.133). Então, o fazendeiro tenta abafar a discussão e finge estar de acordo com a esposa somente para não dar prosseguimento à cena. “Madalena estava prenhe, e eu pegava nela como em louça fina. Ultimamente dizia-me coisas desagradáveis, que eu fingia não compreender” (RAMOS, 2009, p.134). No final, chega a admitir que cada um tem as suas razões, mas só para agradá-la: “E para não descontentar Madalena: - Pode ser que você tenha razão. Eu discordo. Mas enfim cada qual tem lá o seu modo de matar pulgas” (RAMOS, 2009, p.138).

Vimos que ele já havia direcionado a agressividade imediatamente para Madalena por algo que o incomodou na primeira cena; já havia descontado em terceiros sua irritação, na segunda cena, e ambas as reações deram errado. Agora Paulo Honório vai fingir que não se irritou, vai esconder os sentimentos de Madalena. Esse esconder é como o enamorado que usa *os olhos escuros* quando chora, pelo prazer de se sentir digno, de não provocar o outro e, ao mesmo tempo, de provocar curiosidade através de um comportamento não habitual. “Agindo desse modo, jogo, arrisco: pois é sempre possível que o outro não pergunte nada sobre esses

óculos inusitados, e que, na verdade, não veja neles nenhum signo” (BARTHES, 1994, p.90). É o que parece acontecer com Paulo Honório, pois apesar de sua denegação diante da fragilidade da esposa, ele nada comenta se Madalena notou sua atitude pouco belicosa.

Nessa cena, a questão da intelectualidade se faz presente na irritação que Paulo Honório sente pela conversa entre d. Glória e seu Ribeiro, símbolo de sua exclusão. Seu Ribeiro afirma: “A senhora d. Glória é um coração de ouro e versa diferentes temas com proficiência, mas eu, para ser franco, não a tenho escutado com a devida atenção” (RAMOS, 2009, p.133). D. Glória também dominava a leitura e os assuntos que não faziam parte do repertório de Paulo Honório, por isso ele sentia despeito: “Vive aí com as mãos abanando, lendo bobagens” (RAMOS, 2009, p.134).

4.2.4 Cena 4: Vestido de Seda

A cena seguinte é causada pelos presentes que Madalena distribui à Margarida e Rosa: “Madalena respondeu-me com quatro pedras na mão, e ficamos de venta inchada uma semana. Eu por mim remoi um rancor excessivo” (RAMOS, 2009, p.140). Vemos que um dos principais problemas da relação é o excesso de rancor sentido por Paulo Honório, por ele apresentar grande dificuldade em relevar, perdoar ou ao menos esquecer as cenas que tem com a esposa. Isso pode ser comprovado pela sequência da narrativa, onde ele observa um moleque das redondezas vadiando. Essa imagem logo o lembra do incidente anterior, por causa da compra dos materiais escolares: “Seis contos de tábuas, mapas, quadros e outros enfeites de parede. Seis contos! Carrancudo, olhei de esguelha para Madalena, que ficou sossegada, como se aquilo não tivesse sido feito por ela” (RAMOS, 2009, p.142).

Junto a essa lembrança desagradável, Paulo Honório novamente se sente excluído em sua própria casa, por não ter afinidades intelectuais com os demais. Ele se sente incomodado pela conversa deles e por isso os desqualifica:

No alpendre Madalena, Padilha, d. Glória e seu Ribeiro conversavam. Com a minha chegada calaram-se.

Puxei uma cadeira e sentei-me longe deles. Era possível que a palestra não me interessasse, mas suspeitei que estivessem falando mal de mim. Provavelmente. D. Glória sempre com segredinhos ao ouvido de seu Ribeiro. E Madalena escutando o Padilha. O Padilha, que tinha uma alma baixa, na opinião dela. Para o inferno. Tão bom era um como o outro. Entretidos, animados. (RAMOS, 2009, p.142).

Ainda sobre os objetos que Madalena doa às mulheres de S. Bernardo, podemos interpretar o incômodo de Paulo Honório como uma forma de fetichismo. Os *objetos* tocados pelo corpo da pessoa amada são uma extensão desse corpo para o sujeito enamorado. Como a fita que Charlotte oferece à Werther e que ele passa a cultuar. “Ora o objeto metonímico é presença (gerando alegria); ora ele é ausência (gerando a tristeza). De que depende então minha leitura? Se penso estar a ponto de transbordar, o objeto será favorável; se me vejo abandonado, ele será sinistro” (BARTHES, 1994, p.155). Perder o objeto é perder parte da pessoa amada.

Um objeto que também é metonímia de Madalena para Paulo Honório é a mesa de jantar, local onde conversavam e brigavam. “Sentava-me no meu lugar à mesa. No começo das nossas desavenças todas as noites aqui me sentava, arengando com Madalena. Tínhamos desperdiçado tantas palavras! – Para que serve a gente discutir, explicar-se? Para quê?” (RAMOS, 2009, p.182). É por isso que, dois anos após a morte dela, a mesa é o local preferido para se entregar às lembranças. A mesa nesse momento é objeto sinistro, símbolo do abandono de Paulo Honório: “Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo” (RAMOS, 2009, 117).

Mas se Paulo Honório sente falta da esposa é porque também houve bons momentos de trégua: “Madalena soltava o bordado e enfiava os olhos na paisagem. Os olhos cresciam. Lindos olhos. Sem nos mexermos, sentíamos que nos juntávamos, cautelosamente, cada um receando magoar o outro. Sorrisos constrangidos e gestos vagos” (RAMOS, 2009, p.158). Apesar das brigas, aqueles olhos ainda inspiravam a paixão de Paulo Honório, fascinavam-no. “A fascinação não é outra coisa senão a extremidade do distanciamento – por essa espécie de figurinha colorida, esmaltada, vitrificada onde eu podia ler, sem nada entender, a causa do meu desejo” (BARTHES, 1994, p.62 e 63).

4.2.5 Cena 5: A correspondência

Após as primeiras cenas, Madalena passa a se expressar com mais agressividade: “Vá para o inferno, trate da sua vida” (RAMOS, 2009, p.165). Paulo Honório apresenta suas ofensas habituais: “Deixa ver a carta, galinha” (RAMOS, 2009, p.165). Madalena completa com “canalha”, “miserável” e termina a cena com uma saída dramática: “Saiu como um redemoinho. No corredor ainda gritou: - Assassino!” (RAMOS, 2009, p.166).

Na história de Paulo Honório, Luís Padilha representa o *informante*, indivíduo próximo que fere o enamorado prestando informações sobre a pessoa amada, o que pode resultar em alterações na imagem dessa última. Padilha fala de Paulo Honório a Madalena: “O velho Mendonça era uma postema, furtava as terras dos vizinhos. Quanto ao que espalham por aí, não acredite: são aleives. Seu Paulo tem bom coração e é incapaz de matar um pinto” (RAMOS, 2009, p.172). Essa conversa traz para Madalena o conhecimento do assassinato do Mendonça, que ela utiliza na cena referida anteriormente, ou seja, passa a saber do passado criminoso do esposo. Já para Paulo Honório, Padilha fala das conversas que tem com Madalena – “Uma senhora inteligente, a d. Madalena. E instruída, é uma biblioteca.” (RAMOS, 2009, p.173) –, revelando uma faceta desconhecida por Paulo Honório, que o deixa inseguro e desconfiado: “Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher? Mulher intelectual” (RAMOS, 2009, p.160).

Ao me dar uma informação insignificante sobre quem amo, o Informante me revela um segredo. Esse segredo não é profundo; ele vem do exterior; é o exterior do outro que me estava escondido. A cortina se abre ao contrário, não sobre uma cena íntima, mas sobre uma sala pública. A informação me é dolorosa, não importa o que ele diga: um pedaço fosco, ingrato, da realidade me cai sobre a cabeça. Para a delicadeza amorosa, todo fato tem qualquer coisa de agressivo: irrompe no Imaginário um pingô de “sabedoria”, mesmo que seja vulgar. (BARTHES, 1994, p.130).

Quando Padilha termina a fala afirmando que “O senhor, melhor que eu, conhece a mulher que possui” (RAMOS, 2009, p.173), traz à tona a necessidade que Paulo Honório tem de conhecer Madalena, desejo de todo enamorado: “sou frequentemente assaltado por essa evidência: o outro é impenetrável, raro, intratável; não posso abri-lo, chegar até sua origem, desfazer o enigma. De onde ele vem? Quem é ele? Por mais que eu me esforce não o saberei nunca” (BARTHES, 1994, p.134). Mas talvez o desejo pelo outro só subsista na manutenção desse enigma.

O insulto proferido por Madalena, “assassino”, tem grande *repercussão* para Paulo Honório. E esse é um ponto chave da engenharia amorosa, onde vemos que uma palavra negativa pode ecoar na memória do apaixonado extensivamente: “comecei a dizer mentalmente: - Assassino! Assassino!”; “Assassino! Que sabia ela da minha vida? Nunca lhe fiz confidências. Cada qual tem os seus segredos” (RAMOS, 2009, p.167). Paulo Honório não sabe de onde a esposa retira essa ofensa, mas sua consciência aponta rapidamente o caso do Mendonça. É um caso grave, mas mesmo que se tratasse de algo leviano, teria a mesma propriedade de repercutir: “No imaginário amoroso, nada distingue a provocação mais fútil de

um fato realmente consequente; o tempo é sacudido para a frente (me sobem à cabeça predições catastróficas) e para trás (me lembro atemorizado dos “precedentes”): a partir de um nada, todo um discurso da lembrança e da morte se eleva e toma conta de mim” (BARTHES, 1994, p.171).

Após as cenas, Paulo Honório se lamenta: “Coisas tão fúteis – e em consequência um arranca-rabo estúpido, com desaforo grosso, Maria das Dores ouvindo, seu Ribeiro ouvindo. Sebo!” (RAMOS, 2009, p.169). Ele tenta várias alternativas para se relacionar com Madalena. Contudo, no relacionamento amoroso, corriqueiramente ocorrem diversos entraves que atrapalham a felicidade dos enamorados. Não passam de contingências triviais, mas para o apaixonado adquirem importância quase mística: “O incidente é fútil (é sempre fútil), mas atrai para ele toda a minha linguagem. Eu o transformo imediatamente num acontecimento importante, *pensado* por alguma coisa que se assemelha ao destino” (BARTHES, 1994, p.58).

4.2.6 Cena 6: Surto ciumento

Quando Paulo Honório já está delirando, diz palavras muito ofensivas a Madalena: “Grosseiro, monstruosamente grosseiro” (RAMOS, 2009, p.180), ele próprio pensava. Ao que a esposa responde com o choro: “Madalena abraçava-se aos travesseiros, soluçando”; “Madalena chorava como uma fonte” (RAMOS, 2009, p.180). O choro é um recurso utilizado pelo sujeito enamorado como uma forma de comunicação e de construção do outro e de si mesmo, mas, sobretudo de chantagem.

Ao chorar, quero impressionar alguém, pressioná-lo (“Veja o que você faz de mim”). Talvez seja – e geralmente é – o outro que se quer obrigar desse modo a assumir abertamente sua comiseração ou sua insensibilidade; mas talvez seja também eu mesmo: me faço chorar para me provar que minha dor não é uma ilusão: as lágrimas são signos e não expressões. Através das minhas lágrimas, conto uma história, produzo um mito da dor, e a partir de então me acomodo: posso viver com ela, porque, ao chorar me ofereço um interlocutor empático que recolhe a mais “verdadeira” das mensagens, a do meu corpo e não a da minha língua: “Que são as palavras? Uma lágrima diz muito mais.” (BARTHES, 1994, p. 42 e 43).

E Paulo Honório não se faz de rogado, não consegue permanecer insensível e reage às lágrimas de Madalena pensando que pode estar enganado sobre suas suspeitas ciumentas: “Vamos deixar de choradeira. Lá por assobiarem no pomar e passearem no jardim não é preciso a senhora se desmanchar em água. É melhor acabar com essa cavilação” (RAMOS,

2009, p.180).

4.2.7 Cena 7: A Despedida

Relembrando o passado, Paulo Honório se imagina resolvendo sua situação com Madalena: “Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos. O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos” (RAMOS, 2009, p.120). Como todo enamorado, ele chega ao limite do sofrimento, ao que passa a ser *insuportável*, “Isso não pode continuar”. Na verdade, após o idílio inicial, rapidamente o sujeito apaixonado chega a esse ponto, e no entanto, a situação ainda perdura por mais um longo tempo. Ou seja, Paulo Honório continua se machucando indeterminadamente, como todo enamorado, paciente e impaciente ao mesmo tempo.

“Constatar o Insuportável: esse grito serve para alguma coisa: ao me significar que é preciso sair disso, de qualquer maneira, instalo em mim o teatro marcial da Decisão, da Ação, da Saída. A exaltação é como o lucro secundário da minha impaciência; me alimento dela, nela me afundo. [...] Ao imaginar uma solução dolorosa (renunciar, partir, etc.), faço vibrar em mim a exaltada fantasia da saída” (BARTHES, 1994, p.132).

Na discussão final, Madalena já indiferente, não reage com a violência verbal das últimas mas cenas: “Esperei que ela me sacudisse desaforos, mas enganei-me: pôs-se a observar-me como se me quisesse comer com os olhos muito abertos. [...] - Para quem era a carta? E olhava alternadamente Madalena e os santos do oratório. Os santos não sabiam, Madalena não quis responder” (RAMOS, 2009, p.187 e 188). Madalena nem se preocupa em dar continuidade à cena, por que para ela tudo já estava acabado. Ela já havia tomado sua decisão. Por isso replica “- Ainda?” (RAMOS, 2009, p.186), “Para quê? murmurou Madalena. Há três anos vivemos uma vida horrível. Quando procuramos entender-nos, já temos a certeza de que acabamos brigando” (RAMOS, 2009, p.189), enquanto Paulo Honório ainda tenta brigar.

Esse *mutismo* da pessoa amada, que não responde ou responde de forma vaga, insuficiente ou distante, é motivo de grande angústia para o sujeito enamorado, que se sente deslocado com o desperdício de suas palavras: “Da escuta distante nasce uma angústia de decisão: devo continuar, pregar “no deserto”? Seria preciso uma segurança que a sensibilidade amorosa precisamente não permite. Devo parar, desistir? Seria parecer me vexar, colocar o

outro em questão, e daí começar uma ‘cena’. Mais uma vez a armadilha” (BARTHES, 1994, p.151). É o que poderia ser a continuação desta cena se Madalena não estivesse decidida pela ideia de *suicídio*. Afinal, muito pelo contrário, Paulo Honório está fazendo planos para os dois: “Vamos à Bahia. Ou ao Rio. O Rio é melhor. Passamos uns meses descansando, você cura a macacoa do estômago, engorda e se distrai. É bom a gente arejar” (RAMOS, 2009, p. 191).

As brigas de um casal seguem de ordinário um roteiro. Por exemplo: ela se irrita, em seguida ele se altera, ela começa a chorar, então ele pede perdão etc. A denominação *cena* aponta para seu caráter teatral, sua predeterminação, suas marcações fixas. Na cena, os amantes alternam papéis de submisso/dominador, vítima/carrasco etc. Há uma disputa pelo poder. Até na última cena, Paulo Honório segue seu roteiro e não se rende: “Você me perdoa os desgostos que lhe dei, Paulo? [...] Palavras de arrependimento vieram-me à boca. Engoli-as, forçado por um orgulho estúpido. Muitas vezes por falta de um grito se perde uma boiada” (RAMOS, 2009, p.189).

Na última conversa Madalena já fala de si como o *lebrado*: “O sujeito apaixonado se imagina morto e vê a vida do ser amado continuar como se não houvesse acontecido nada” (BARTHES, 1994, p.138). Ela se despede e faz recomendações: “Ofereça os meus vestidos à família de mestre Caetano e à Rosa. Distribua os livros com seu Ribeiro, o Padilha e o Gondim” (RAMOS, 2009, p.191). Madalena sabe que a vida do marido irá seguir sem ela.

“Comecei a friccionar as mãos de Madalena, tentando reanimá-la. E balbuciava: - A Deus nada é impossível. Era uma frase ouvida no campo, dias antes, e que me voltava, oferecendo-me esperança absurda. Pus um espelho diante da boca de Madalena, levantei-lhe as pálpebras. E repetia maquinalmente: - A Deus nada é impossível” (RAMOS, 2009, p.194). Nos momentos de angústia, o sujeito enamorado precisa recorrer à *magia*: “consultas mágicas, pequenos ritos secretos e ações de graça” (BARTHES, 1994, p.146) independente de sua formação, crença ou nível cultural. “A Deus nada é impossível” funciona como uma palavra mágica para Paulo Honório, um abracadabra. O sujeito enamorado é sempre aquele que brinca de bem-me-quer/mal-me-quer, esperando que a sorte lhe traga as repostas que precisa.

A grande cena de *S. Bernardo* é o suicídio de Madalena. O suicídio no discurso amoroso é acima de tudo sinônimo de chantagem. É o seu protesto máximo, que vai deixar Paulo Honório sem possibilidade de replicar. Logo, o romance em si pode se constituir como tentativa de dar uma resposta a esse ato dramático, dar a última palavra na cena, e na esfera

dominada por Madalena, ou seja, através da escrita. É uma revanche também direcionada ao meio de pessoas letradas que o rodeavam e o faziam sentir-se excluído e humilhado.

4.3 A Noite

Após a perda de Madalena, Paulo Honório se perde na vida. “A imagem do outro – à qual estava colado, da qual vivia – não existe mais; [...] de qualquer modo, separado ou dissolvido, não sou recolhido em lugar nenhum; diante de mim, nem eu, nem você, nem um morto, nada mais *a quem falar*” (BARTHES, 1994, p.10). É por isso que ele não pode se reerguer.

Paulo Honório pensa em todos os seus defeitos e se sente *monstruoso*. “Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes” (RAMOS, 2009, p.221). Essa autodepreciação faz parte do sentimento de culpa do enamorado, ao perceber todo o mal que causa à pessoa amada. “O sujeito se dá conta bruscamente que ele envolve o objeto amado numa rede de tiranias: ele se sente passar de miserável a monstruoso” (BARTHES, 1994, p.148). São as duas facetas do apaixonado; por um lado, ele é um miserável, sujeito aos caprichos da pessoa amada, por outro, é um monstro que exige, demanda e limita a vida do outro.

O final de *S. Bernardo* também expressa um comportamento ascético tomado por Paulo Honório diante da culpa que sente pela morte de Madalena. “Ascese. Seja por se sentir culpado em relação ao ser amado, seja por querer impressioná-lo com sua infelicidade, o sujeito apaixonado esboça uma conduta ascética de autopunição” (BARTHES, 1994, p.24). Se o livro é uma resposta à altura de Madalena, se é uma escrita imaginariamente endereçada a ela, então é natural que ele deseje contar seu sofrimento, um sofrimento alimentado, ampliado. É mais uma imagem típica de sujeito enamorado: “Não tenho sono. Deitar-me, rolar no colchão até a madrugada, é uma tortura. Prefiro ficar sentado, concluindo isto. Amanhã não terei com que me entreter” (RAMOS, 2009, p.220).

Como Paulo Honório é um homem prático, sempre dinâmico e de natureza empreendedora, a pior maneira que achou para punir-se foi através da escrita, atividade intelectual, morosa e intrincada. O livro é para Madalena, mas qualquer leitor poderá testemunhar o “veja o que você faz de mim”.

“Já que sou culpado disso, daquilo (tenho e me dou mil razões de sê-lo) vou me punir, vou arruinar meu corpo: cortar o cabelo curtinho [...], me dedicar ao estudo de uma ciência abstrata. Vou me levantar cedo, ainda escuro, para trabalhar, feito um monge. Vou ser muito paciente, um pouco triste, em uma só palavra, *digno*, como convém ao homem do ressentimento.” (BARTHES, 1994, p.24).

O último capítulo de *S. Bernardo* é uma *loquela*, Paulo Honório lamenta a perda de Madalena e suas atitudes erradas. O termo é retirado de Inácio de Loyola e diz respeito ao “fluxo de palavras através do qual o sujeito argumenta sem cansar, na sua cabeça, sobre os efeitos de uma ferida ou as consequências de uma conduta: forma enfática do ‘discorrer’ amoroso” (BARTHES, 1994, p.142). Aliás, *S. Bernardo* é todo composto pela loquela de Paulo Honório remoendo seu problema amoroso. Esse discorrer produz um gasto de energia, através do qual o sujeito enamorado irá dispersar a libido investida no ser amado. “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos...” (RAMOS, 2009, p.220). É um procedimento mórbido porque quanto mais o sujeito pensa, mais aumenta seu sofrimento, mas ele não pode parar. “Não tenho mais consciência do que uma máquina automática, do que um realejo cuja manivela um tocador anônimo gira, titubeando, e que não se cala nunca. Na loquela nada impede a repetição” (BARTHES, 2009, p.142).

Outra figura que interpreta bem a derrocada de Paulo Honório é a *noite*. O final do livro é o momento do seu anoitecer, sua insônia. Ele escreve à noite, “metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) na qual ele se abate ou se acalma” (BARTHES, 1994, p.152). Sozinho, meditando: “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, 2009, p.221).

Entretanto, há uma luz: “Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão” (RAMOS, 2009, p.221). Seguindo a metáfora, Paulo Honório mesmo fechado, ainda recebe alguma luz. E quando a fúria mundana se acalmar, o dia vai nascer.

4.4 O Equívoco

O equívoco é um recurso narrativo largamente utilizado nas histórias de amor e morte, e tem a função de provocar reviravoltas nos fatos. Em *Píramo e Tisbe*, relatada nas *Metamorfoses* de Ovídio – considerada como a primeira história de amor conhecida –, o engano é provocado pelo atraso de um dos amantes até o local de encontro, onde uma peça do vestuário da amada acaba sendo colhida por uma leoa de focinho ensanguentado. Acreditando que a amada foi devorada, Píramo se mata, e o mesmo faz Tisbe, ao se deparar com essa cena.

O final trágico com a morte simultânea dos amantes inspirou *Tristão e Isolda*, onde o equívoco aparece diversas vezes, dos quais o mais importante é quando o casal toma o filtro amoroso que era destinado a Isolda e seu futuro marido, o rei Marc. Da mesma origem procede *Romeu e Julieta*, na qual o recado sobre a falsa morte dela não é entregue a tempo, culminando no suicídio duplo dos amantes.

Mas que infortúnio! Pela minha ordem,
A carta era mais séria que um recado;
Muito importante, o fracasso na entrega
É muito perigoso.
(SHAKESPEARE, 2006b, p.241).⁴

Em *S. Bernardo*, podemos dizer que há morte do casal, posto que a vida de Paulo Honório perde todo o sentido após o suicídio de Madalena. Mas nesse livro, o grande equívoco é justamente a sua origem, o conto “A carta”. Antes de escrever *S. Bernardo*, Graciliano Ramos escreve o conto “A carta”, que não foi publicado e foi perdido. A carta que Paulo Honório encontra por acaso e acredita ser prova de infidelidade, na verdade é uma carta de despedida da esposa suicida: “Defronte do escritório descobri no chão uma folha de prosa, com certeza trazida pelo vento. Apanhei-a e corri a vista, sem interesse, pela bonita letra redonda de Madalena. Francamente, não entendi” (RAMOS, 2009, p.185). Através da carta encontrada casualmente, ele poderia ter impedido o suicídio de Madalena. Mas devido à dificuldade do vocabulário e por estar cego de ciúmes, não conseguiu entender nada, a não ser que se tratava de uma carta para homem.

A paixão estaria intimamente ligada à morte: “Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é um halo de morte” (BATAILLE, 1987, p.16). Madalena pode ter aprendido a amar Paulo

⁴ Original com autorização surge em 1599 (1595 ?) (Cf. HELIODORA, 2006b, p.123).

Honório e assim seu suicídio poderia ser entendido também como um ato de amor desesperado.

4.5 Um Amor Possessivo

A leitura que mais se cristalizou, sobre a relação de Paulo Honório e Madalena, foi a da reificação (Cf. LIMA, 1972; CANDIDO, 1992; LAFETÁ, 1977). Denominada também como *sentimento de propriedade*, segundo essa interpretação, Paulo Honório seria um personagem capitalista movido somente pela ambição e pelo desejo de dominar o mundo ao seu redor. Entretanto, se o fazendeiro fosse movido somente pela reificação, ou seja, se a coisificação das pessoas fosse a sua única forma de lidar com o outro, então, após a morte de Madalena, ele não deveria sentir remorso algum.

Na aquisição de S. Bernardo, Paulo Honório utiliza recursos de má-fé, emprestando dinheiro ao inocente Luís Padilha, até comprar a propriedade por um preço menor que o de mercado: “Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinquenta mil-réis. Não tive remorsos” (RAMOS, 2009, p.30).

Na morte do Mendonça, executada por Casimiro Lopes, o mandante Paulo Honório vai representar seu álibi junto ao padre na cidade: “- Que horror! exclamou padre Silvestre quando chegou a notícia. Ele tinha inimigos? – Se tinha! Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, padre Silvestre. Quanto custa um sino?” (RAMOS, 2009, p.41). Ele muda de assunto sem pestanejar, sem mencionar nenhum sentimento de culpa.

Entretanto, após a morte de Madalena tudo perdeu o sentido na vida de Paulo Honório. Nem a acumulação de capital, nem o filho o interessaram mais. “Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. [...] Mas para quê? Para quê? não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga” (RAMOS, 2009, p.217).

Se a esposa fosse uma “coisa”, como a leitura da reificação propõe, Paulo Honório deveria apenas enterrá-la/descartá-la e procurar outra “coisa” para substituí-la. Poderia iniciar um novo empreendimento para acumulação de capital ou se casar com outra mulher, talvez a primeira pretendente, Marcela, filha do juiz, que criaria seu herdeiro e poderia lhe dar outros filhos mais fortes e saudáveis. Ou poderia desposar uma das filhas do falecido Mendonça e anexar essas terras à S. Bernardo.

Mas vemos, pela morte de Madalena, motivo de sofrimento e desestabilização na vida do narrador, que ela não era somente um objeto a ser possuído. Era amor o que o protagonista sentia, mesmo que um amor possessivo. É por isso que ele perdeu a vontade de viver e de cuidar da fazenda. Insons, pensando no passado e analisando o casamento.

Capítulo 5 – Uma Visão Pessimista do Amor

Dois somos e dois teremos de ser. É evidente que a vida não é fácil. Incompletos, solitários e mortais, somos obrigados a conviver com a insatisfação, mas encarar essa realidade pode ser a condição possível para gerar uma forma criativa que permita negociar um final feliz por um trajeto feliz. Negociar um casamento possível pela renúncia de um ideal impossível.

Malvina Muskat, “Descasamento”.

5.1 Tristão e Isolda

No mito de *Tristão e Isolda* encontramos a explicação para as implicações nocivas da paixão. Esse belo conto de amor e morte pode ser considerado como o principal mito europeu do adultério e remonta ao século XII, época do surgimento do amor-paixão, do trovadorismo e do amor cortês (Cf. ROUGEMONT, 1968, p.64).

No princípio da lenda, os pais de Tristão se casam, mas não podem ficar juntos, pois o rei Rivalen (Rivalino) precisa partir para a guerra. A rainha Blanchefleur (Brancaflor) dá a luz a Tristão e morre de tristeza ao saber da morte do amado (Cf. BÉDIER, 1994, p. 2). Em outra versão, ela morre em decorrência do parto e o rei é tomado de grande desespero, dando o nome a Tristão, originalmente em celta *Drustan*, pelas tristezas da ocasião de seu nascimento (Cf. WISNIK, 1987, p.198).

Essa origem de Tristão, como fruto de um amor infeliz, já parece indicar a herança da desdita amorosa, onde “os amantes, quando se encontram, não se casam, e, quando se casam, não se encontram” (WISNIK, 1987, p.198). E essa não realização do amor dentro do casamento e a forte paixão dos amantes não casados aponta para a lógica trovadoresca, cuja principal característica é a exaltação do amor infeliz, o qual é sempre adúltero: “o amor cortês nasceu duma reacção contra a anarquia brutal dos costumes feudais. Sabe-se que o casamento no século XII se tornara para os senhores uma pura e simples ocasião de enriquecer e de anexar terras dadas em dote ou esperadas por herança” (ROUGEMONT, 1968, p. 29).

A narrativa da lenda de Tristão e Isolda é sustentada por diversos empecilhos à realização do amor, “a paixão oscila em torno da transgressão e do interdito, como se fosse à raiz da necessidade que une esses dois termos” (WISNIK, 1987, p.210). Quando não há nada que os impeça de ficar juntos e serem felizes, estranhamente eles próprios criam os obstáculos

como no momento em que eles dormem na floresta com a espada separando seus corpos.

Enquanto há o casamento com o rei, a paixão de Tristão e Isolda é forte, nada pode impedi-los de se encontrar e consumir seu amor. Mas quando estão juntos na floresta, lugar simbólico para o druidismo, a religião celta, o que aponta para a magia que envolve a realização da paixão, nesse momento o efeito da paixão enfraquece e eles passam a buscar motivos para se separar novamente: “Em vez de seus aposentos cheios de tecidos de seda, dou-lhe esta floresta selvagem – uma choupana, em vez de seus belos cortinados” (BÉDIER, 1996, p.74), argumenta consigo Tristão para devolver a mulher amada ao rei.

Para os celtas, o amor ultrapassa a questão sentimental, das relações terrenas e da reprodução da espécie. Trata-se do destino do ser humano, ao qual é impossível escapar. A paixão tem a propriedade de transcender os amantes à uma esfera mística, além do plano material. Nas narrativas celtas, encontra-se o “amor louco, a dádiva total de si mesmo, os reinos do sonho, a sacralização do ser amado” (BARROS, p.26). É esse amor que encontramos em Tristão e Isolda, onde os amantes se veem unidos para além da vida, e em seus túmulos crescem entrelaçados a avelaneira e a madressilva, simbolizando sua união após a morte.

5.2 O Amor e a Condição Humana

O interdito criado pela civilização para possibilitar o trabalho, cria o desejo de infringir: “o interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão” (BATAILLE, 1987, p.45). No erotismo, o grau de atração é determinado pelo interdito, que deve ser conservado para que dele se possa retirar prazer. Assim, podemos entender que o declínio da paixão de Tristão e Isolda decorre da ausência do obstáculo, pois não havia mais o casamento com Marc.

A manutenção da paixão requer uma economia de satisfação. Quanto menor a oferta de satisfação, maior será o desejo pelo objeto da paixão. Assim, a separação dos amantes, o obstáculo à sua união é o combustível do amor-paixão. E o obstáculo máximo é morte. Daí a afirmação de que a paixão tende à morte, tem a morte como seu objetivo secreto e inconfessável (Cf. ROUGEMONT, 1968, p.37 a 40). “Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é um halo de morte” (BATAILLE, 1987, p.16). E este é o final típico da história de amor, pois

já são histórias de amor e morte. A morte é o obstáculo absoluto para a paixão dos enamorados: “A máxima separação é a máxima união” (WISNIK, 1987, p.211).

A condição humana de sermos seres isolados pode ser momentaneamente vencida através do erotismo, da relação sexual. E a morte, o fato de sermos indivíduos descontínuos, mas que desejam o sentimento de continuidade, pode ser superada parcialmente através da reprodução, dos descendentes. Erotismo e morte estão ligados, pois a paixão, forma chamada de “erotismo dos corações”, possibilita a continuidade entre dois seres. “Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si” (BATAILLE, 1987, p.15). Essa é a promessa da paixão para os amantes, uma possibilidade de continuidade de dois seres descontínuos, de superação da solidão.

A origem dessas ideias de Bataille, podem ser encontradas em *O Banquete*, de Platão. No mito do andrógino, os deuses teriam castigado os seres que eram completos, dotados de dois sexos, partindo-os em duas metades. Desde então os seres humanos erram procurando uma metade adequada para se completar. “Quando se encontravam, abraçavam-se e se entrelaçavam num insopitável desejo de novamente se unirem para sempre” (PLATÃO, 2007, p.121). E a prole aparece como possibilidade de eternização do homem. Assim se resolveria a angústia humana diante da solidão e da morte. “Pois, ainda aqui, vemos que é a natureza mortal que procura, na medida de suas forças, eternizar-se e imortalizar-se. Mas isso ela alcança pela procriação, porque deixa sempre um indivíduo novo no lugar de um velho” (PLATÃO, 2007, p.145). Essa possibilidade é justificada pela observação de que o homem não é nunca o mesmo, apresenta-se sempre de forma diferente, estando sempre em mutação física e intelectual, da infância à velhice. E esse desejo de imortalidade alcançado através dos descendentes, seria a causa do amor e do desejo.

5.3 Desencanto Amoroso

O livro sobre a falência do casamento de Paulo Honório tem seu ponto alto no suicídio de Madalena, cena de grande potencial dramático. Conforme diz Denis de Rougemont (e também o senso comum), não há história sobre amores felizes. *S. Bernardo* dá prosseguimento à tradição dos romances de final triste, porque é o romance trágico, a história de amor e morte, que interessa ao leitor ocidental (Cf. ROUGEMONT, 1968, p.13).

Nos demais romances de Graciliano também podemos observar a ênfase no fracasso das relações amorosas (Cf. MIRANDA, 2004, p.30). Como, na contemporaneidade a supervalorização do casamento por amor leva a uma flexibilização frente a afinidade de condições socioculturais entre o casal, Graciliano parece experimentar em seu universo ficcional todas as configurações possíveis. Vejamos o quadro abaixo:

Obra	Casal	Fator Cultura Letrada	Resultado
<i>Caetés</i>	João Valério e Luísa	Homem culto + Mulher culta	Separação
<i>S. Bernardo</i>	Paulo Honório e Madalena	Homem inculto + Mulher culta	Separação
<i>Angústia</i>	Luís da Silva e Marina	Homem culto + Mulher inculta	Separação
<i>Vidas Secas</i>	Fabiano e Vitória	Homem inculto + Mulher inculta	“quase felizes”

Como somente Fabiano e sinha Vitória permanecem unidos, Graciliano parece acreditar que quanto mais conhecimento, mais infelicidade, como na máxima pessimista de Schopenhauer:

À medida que o conhecimento se torna mais claro e que a consciência aumenta, o sofrimento cresce, chegando no homem ao grau supremo; e é neste ponto tanto mais violento quanto melhor é o homem dotado da lucidez de conhecimento, quanto mais é excelsa a sua inteligência: aquele em quem esta o gênio, é sempre aquele que maiormente sofre. (SCHOPENHAUER, 2010, p.26)

Em *S. Bernardo*, Paulo Honório reflete que sua infelicidade está relacionada ao conhecimento técnico: “Além disso estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor que o que eu era quando arrastava a peroba. Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei” (RAMOS, 2009, p.218).

Além do conhecimento, a acumulação de capital também é apontada como causadora da infelicidade. Paulo Honório acredita que poderia ter sido feliz se tivesse seguido uma vida mais simples, semelhante à de Fabiano e Vitória, por exemplo:

Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com a Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerrados, cangalhas, seria um bom almocreve. Teria crédito para comprar cem mil-réis de fazenda nas lojas da cidade e pelas quatro festas do ano a mulher e os meninos vestiriam roupa nova. Os meus desejos percorreriam uma órbita acanhada. Não me atormentariam preocupações excessivas, não ofenderia ninguém. E, em manhãs de inverno, tangendo os cargueiros,

dando estalos com o buranhém, de alpercatas, chapéu de ouricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de cachaça para espantar o frio e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado.(RAMOS, 2009, p.217).

É como se Graciliano, numa escala, fosse imaginando formas de viver diferentes, possibilidades em que o sujeito, talvez um sujeito como ele próprio, pode se desenvolver. Imagina um tipo culto como João Valério, o guarda-livros, que em sua insipidez romântica não pode amar sua Luísa e ser feliz, pois sua forma de amar estava baseada no mito da paixão.

Talvez isso possa ser entendido porque, conforme foi postulado, o “vírus do amor-paixão” é disseminado através da arte: cinema, teatro, música e principalmente a literatura. Esses meios em geral somente atingem com dificuldade as camadas menos abastadas, como os personagens sertanejos de *Vidas Secas*. Enquanto Luísa e João Valério tem todo o seu lazer baseado na apreciação dessas artes: “Algumas vezes Luísa falava de contos, versos, novelas. [...] Luísa ao piano, divagava por trechos de operetas; Evaristo Barroca, com os olhos no livro de música tocava flauta” (RAMOS, 1961, p.66 e 67).

Quando Graciliano imagina Paulo Honório, já se trata do sertanejo, outro tipo de pessoa que ele próprio poderia ter se tornado se não fosse um autodidata que se apaixonou pela literatura. Paulo Honório batalha para realizar seus desejos materiais, ao contrário de João Valério, que se contenta em sonhar com a fortuna e pensa até em se casar por dinheiro. O empresário da zona rural consegue ascender socialmente, mas também é infeliz, por não saber se relacionar, já que o conhecimento técnico não é tudo.

Em Luís da Silva vemos um revoltado. É praticamente o mesmo Luís Padilha de *S. Bernardo*, que dessa vez foi para a cidade. Filho da aristocracia rural decadente que não conseguiu se adaptar à nova ordem social. Figura do intelectual pobre e subserviente. Também não consegue ser feliz, pois sua condição o leva para o caminho do crime.

O ideal da vida simples aparece resumido no passado de seu Ribeiro. Esse é o fascínio que seu Ribeiro causa a Paulo Honório, a possibilidade de uma existência simples e feliz, mas não miserável, onde os bens possam ser compartilhados:

Seu Ribeiro acumulava, sem dúvida, mas não acumulava para ele. Tinha uma casa grande, sempre cheia, o jerimum caboclo apodrecia na roça – e por aquelas beiradas ninguém tinha fome. Imagino-me vivendo no tempo da monarquia, à sombra de seu Ribeiro. Não sei ler, não conheço iluminação elétrica nem telefone. [...] Podem rebentar centenas de revoluções. Não receberei notícias delas. Provavelmente sou um sujeito feliz. (RAMOS, 2009, p.219).

O amor infeliz é tema em grande parte da obra de Graciliano, meio escolhido para a reflexão sobre o drama humano. E em toda a obra encontramos expressões negativas para a ideia de amor e casamento.

5.3.1 *Caetés*: O Amor Impossível

Conforme vimos, *Caetés* se assemelha ao romantismo irônico das *Cartas de Amor a Heloísa*: “Eu amava aquela mulher. Nunca lhe havia dito nada, porque sou tímido, mas à noite fazia-lhe sozinho confidências apaixonadas e passava uma hora, antes de adormecer, a acariciá-la mentalmente. Até certo ponto isto bastava à minha natureza preguiçosa” (RAMOS, 1961, p.66). E o desencanto propriamente só aparece no final da história, quando João Valério já possuiu Luísa e passa a vê-la com mais realismo: “Luísa já não era a santa que imaginei. Tinha descido” (RAMOS, 1961, p. 206).

No início da paixão de João Valério, ele vê com despeito o casamento de Luísa e seu patrão Adrião, e coloca a questão sob o signo da desventura. Ele lamenta que Luísa seja

De Adrião Teixeira, um velhote calvo, amarelo, reumático, encharcado de tisanas. Outra injustiça da sorte. Para que servia homem tão combalido, a perna trôpega, cifras e combinações de xadrez na cabeça? Eu sim, estava a calhar para marido dela, que sou desempenado, gozo saúde e arranho literatura. Nova e bonita, casada com aquilo, que desgraça! (RAMOS, 1961, p.69 e 70)

A paixão de João Valério não cabe num casamento bem estabelecido. Por isso a morte do rival e a possibilidade de unir-se à Luísa acaba com seus sentimentos. Dois meses após a morte de Adrião, ele afirma: “À noite distraía-me a repetir a mim mesmo que ainda a amava e havia de ser feliz com ela. Hipocrisia: todos os meus desejos tinham murchado” (RAMOS, 1961, p.259).

Devido ao envolvimento sexual com Luísa, João Valério sente que a forma de resolver a situação é casando-se com ela, mesmo sem amor. “- O que eu queria era declarar que me considero obrigado... moralmente obrigado... Ela estremeceu, encarou-me: - Obrigado a quê, João Valério? A casar comigo?” (RAMOS, 1961, p.262). Mas, na falta do obstáculo, que era o marido Adrião, a paixão de ambos arrefeceu. E assim a ideia de casamento ficou vinculada apenas a noções de dever, ordem e moralidade.

A ideia do casamento por interesse também está presente na personalidade cínica desse protagonista. Isidoro Pinheiro aconselha João Valério a investir em Marta Varejão, herdeira de grande fortuna.

Estava acabado, ia atirar-me a ela, como diz o Pinheiro. E se a d. Engrácia lhe deixasse a fortuna, bom casamento, negócio magnífico. Não que me preocupe exclusivamente com o dinheiro, pois se Marta fosse vesga e coxa, não a aceitaria por preço nenhum. Mas era bonita, e os bens da viúva davam-lhe encantos que a princípio eu não tinha descoberto (RAMOS, 1961, p.91).

A própria paixão por sua musa Luísa é colocada friamente na balança e comparada à Marta Varejão: “Pois casava com ela [Marta] e havia de ser feliz, em Andaraí, na Tijuca ou em outro bairro dos que vi nos livros. Uma bonita situação. E o amor de Luísa, se ela me tivesse amor, só me renderia desgostos, sobressaltos, remorsos, trezentos mil-réis por mês e oito por cento nos lucros dos irmãos Teixeira” (RAMOS, 1961, p.149 e 150).

5.3.2 *S. Bernardo*: O Amor Perdido

Paulo Honório vive uma paixão menos fantasiosa, contudo, não apresenta o cinismo de João Valério, e vimos como seu senso prático para lidar com o amor não passa de um engodo para ludibriar o leitor. Em *S. Bernardo*, observamos detalhadamente como Paulo Honório se apaixona por Madalena, sofre uma relação muito conflituosa devido à sua personalidade ciumenta e cai em completo desespero e pessimismo após o suicídio da esposa. O casamento para Paulo Honório é mesmo promessa de eternização, através do herdeiro e superação de sua solidão.

Conforme vimos nas cartas de Graciliano, *S. Bernardo* foi composto com expressões populares utilizadas no nordeste. “Encontrei muitas coisas boas da língua do nordeste, que nunca foram publicadas, e meti tudo no livro” (RAMOS, 1994a, p.128). Quando Paulo Honório anuncia seu casamento a d. Glória, utiliza uma expressão diversa: “D. Glória, comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados. Para usar linguagem mais correta, vamos casar” (RAMOS, 2009, p.107).

O vocábulo *embirar*, usado de forma coloquial para significar casamento, remete a ideias que vão desde a simples união, como também passam pela amarração e prisão, e pode aproximar-se até da noção de uma morte anunciada. É uma negatividade implícita na

linguagem escolhida por Graciliano, que perpassa toda a obra.

A utilização da coruja como elemento que traz a recordação da morte de Madalena nos lembra Edgar Allan Poe, com seu poema *O Corvo*, onde essa ave agourenta atormenta o personagem com sua fala repetida “Nevermore” (Cf. SILVA, 1967, p. 17). Nesse poema, o tema é calculadamente escolhido para provocar a comoção dos leitores, a morte de uma bela mulher, uma morte como a da bela Madalena. A negatividade da coruja traz uma aura trágica e sombria à narrativa. “Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena” (RAMOS, 2009, p.9).

5.3.3 *Angústia*: O Amor Não-Concretizado

No romance *Angústia*, Luís da Silva é completamente capturado pela sensualidade de Marina, “desesperadamente bonita, o peitinho redondo subindo e descendo, a querer saltar pelo decote baixo, pimenta nos olhos azuis, os cabelos de fogo desmanchando-se ao vento morno” (RAMOS, 2008, p. 73). Ele vê no casamento a única forma de realizar seus desejos sexuais e alcançar o ajuste social perdido desde a decadência de sua família.

Luís firma o compromisso de noivado, mas é substituído por outro. A traição o leva ao desespero de matar o rival. Segue-se o desencanto: “De todo aquele romance as particularidades que melhor guardei na memória foram os montes de cisco, a água empapando a terra, o cheiro dos monturos, urubus nos galhos da mangueira farejando ratos em decomposição no lixo. Tão morno, tão chato! Nesse ambiente empestado Marina continuava a oferecer-se negaceando” (RAMOS, 2008, p. 106).

Nesta obra há expressões estranhas para o relacionamento amoroso. Devido à sua solidão e carência sexual, Luís chega à conclusão de que gosta de Marina e lhe propõe casamento. O interessante é que ele expõe essa ideia usando a imagem da asfixia, juntando os elementos corda e água, que reaparecem por toda a obra: “É uma dos diabos. Eu queria dar a ela alguma independência. Acabou-se. Gosto da pequena, amarro uma pedra no pescoço e mergulho” (RAMOS, 2008, p. 77). Esse parece ser o conceito de casamento para Luís, um ato suicida.

Essa mesma expressão encontramos nas *Cartas de Amor a Heloísa*: “Se estiveres firme e me quiseres, então amarramos uma pedra ao pescoço, damos um mergulho – e vá o mundo abaixo, com todos os diabos!” (RAMOS, 1996, p. 44).

5.3.4 “Mário”: O Amor Não-Correspondido

Brandão entre o Mar e o Amor é um romance escrito em colaboração com Jorge Amado, José Lins do Rego, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz. Na parte intitulada *Mário*, escrita por Graciliano, a história de dois casais se cruza, de um lado Brandão e Lúcia, e de outro Mário e Glória. Esse talvez seja o escrito mais amargo do escritor alagoano, diferente dos primeiros romances, onde o desencanto só aparece posteriormente na narrativa. “Mário” se inicia com o vocábulo “desastre”, já parte do desencanto.

“Mário” transparece uma visão muito pessimista do casamento, do amor e da paixão. Nessa parte do livro, o protagonista Brandão, que dá nome à obra, é colocado em segundo plano em favor de Mário. Mário está doente e hospedado na casa de Brandão. Esse momento de repouso propicia tempo para refletir sobre o seu casamento falido.

O casamento de Mário e Glória está péssimo. Nesses dias de hospedagem na casa do amigo Brandão, ele se apaixona pela mulher deste, Lúcia. E começa a apresentar sintomas de uma doença desconhecida. Adoece então duplamente. Em “Mário”, a paixão é mesmo uma doença. A enfermidade física pode ter dupla função, por um lado o mantém próximo de Lúcia, por outro, o pune por se apaixonar pela mulher do amigo.

A doença misteriosa de Mário o mantém de cama e o médico não pode precisar o diagnóstico. O narrador nos indica a interpretação de que ela não passa de uma forma de sintoma que ele sempre teve e foi se modificando.

Contudo os achaques nasceram com ele, foram isto, foram aquilo, traduziram-se em gritos, em desaforos, em confidências, em sonetos, resistiram às vaias do primeiro ano, na academia, atravessaram o curso, foram arrumar-se, domesticados, no consultório do Dr. Gomes. Agora tomavam esta forma: uma dorzinha teimosa no lado esquerdo, perto do ombro, calor nas mãos à tarde, fastio, tosse de quando em quando, suor. Já haviam tomado outra forma: aquele desejo imenso de agarrar Lúcia, acariciá-la... (RAMOS et al, 2000, p.70).

Ao contrário de Paulo Honório e Madalena, é Mário quem se sente subordinado à Glória, sua relação com as autoridades é transferida para ela. “Ligando-se, porém, a um indivíduo temeroso do pai, do professor, do examinador, do chefe, substituiu essas autoridades. Inchou demais, tratou-me com altivez e algum desprezo” (RAMOS et al, 2000, p.83).

A moléstia o mantém em delírio, tema também explorado por Graciliano nos contos “O relógio do hospital”, “Paulo” e no capítulo final do romance *Angústia*. Os delírios de

Mário são repletos de reflexões a respeito do casamento. “Na igreja rica, iluminada com fartura, pingavam dos beijos delgados de padre Xavier conselhos prudentes, muito repisados: “E vós, senhora noiva...” A senhora noiva devia acompanhar o homem escolhido, atrelar-se a ele. (sic) grudar-se a ele, chateá-lo, importuná-lo, sempre, sempre” (RAMOS et al, 2000, p.68).

Mário não vê saída em sua vida amorosa. E Brandão chega a questionar porque ele não se separa de Glória. “- Ora deixar! Deixar! Que é de coragem? Você sabe lá que desgraça é o casamento, Brandão? Vivo agarrado à clientela e ao resto. O diabo. Aquilo é visgo, é esparadrapo. Uma peste, Brandão” (RAMOS et al, 2000, p.68). Esse romance privilegia o desencontro amoroso. Glória está apaixonada por Brandão, Brandão e Mário estão apaixonados por Lúcia, que não está apaixonada por ninguém.

Lúcia é de origem asiática e tem um passado desconhecido e cheio de possibilidades. Ela é o objeto perfeito para a fabulação de uma paixão. “D. Lúcia, pessoa de muitas viagens, mistura de Oriente e Ocidente, exprimindo-se em sintaxe universal, a cortesia requintada do chinês no sorriso constante, nos sussurros, nos gestos miúdos” (RAMOS et al, 2000, p.67).

Subitamente a narrativa apresenta uma definição de amor que poderia resumir a parte “Mário”. “Amor? Esta palavra acanhalhou-se” (RAMOS et al, 2000, p.70). Sabemos que Mário teve um envolvimento extraconjugal com uma “mulher que lhe mandava cartas românticas” (RAMOS et al, 2000, p.70), mas a lembrança não tem nenhum significado para ele. Amor ou desejo, tudo perdeu o sentido, e “a recordação do cheiro dá vontade de tossir” (RAMOS et al, 2000, p.70). Todo revestimento próprio da paixão é referido com asco: “O adjetivo besta e a dedicatória melada eram insuportáveis” (RAMOS et al, 2000, p.71).

No casamento infeliz de Mário, até a intimidade é vivida como obrigação desagradável: “O vulto de Glorinha acomoda-se aos pés da cama. Está ali com modos de gata enroscada, miando suavemente. Os miados enchem o quarto, espasmódicos. Será que Glorinha está necessitada em demasia? Não poderá ter um pouco de paciência? Os deveres matrimoniais e os conselhos impertinentes de padre Xavier são azedos, vinagre puro” (RAMOS et al, 2000, p.75).

É um casamento marcado por brigas. “Eu me atormentava em excesso ouvindo aqueles destemperos. Ela se atormentava destemperando, provavelmente. Nenhum meio de nos entendermos. O que me afligia era ser maltratado daquele modo. Queria escolher outros maus-tratos” (RAMOS et al, 2000, p.84).

Mário parece concluir que o motivo dos desentendimentos são as diferenças. Os humanos são comparados aos animais e o casamento à uma prisão.

Tão diferentes! Padre Xavier juntara criaturas diferentes e não consentia que elas se separassem.

– Padre Xavier, o senhor não sabe o que está dizendo. O senhor nunca se casou, é um ignorante, padre Xavier. Estão aqui dois bichos inconciliáveis, padre Xavier. Seremos da mesma espécie ou seremos híbridos fecundos, idiotamente fecundos, que se atraem e se repelem? O senhor está fora da gaiola, desamarrado e de batina, livre. (...) Somos bichos e não nos compreendemos quando nos metem na gaiola. (RAMOS et al, 2000, p.84)

Mário busca a solução do seu problema nas palavras. “Necessita um nome, um nome que resuma tudo” (RAMOS et al, 2000, p.70). Assim como João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva, Mário também está escrevendo. Não propriamente um romance, talvez nem mesmo uma autobiografia, mas os seus pensamentos delirantes, num caderno que tenta esconder.

5.3.5 *Vidas Secas*: O Amor Possível

Surpreendentemente, o único casal ficcional de Graciliano que permanece unido é o que passa pelas maiores adversidades. Certamente não há paixão na história de Fabiano e Vitória, mas eles começam juntos e terminam juntos o ciclo da seca nordestina.

Não há a adiposidade da paixão, suas vidas são mesmo secas, mas são vidas, não há busca pela morte, não há suicídio, nem há crime de vingança. O que não significa que não haja espaço para o desejo: “Fabiano agradeceu a opinião dela e gabou-lhe as pernas grossas, as nádegas volumosas, os peitos cheios. As bochechas de sinha Vitória avermelharam-se e Fabiano repetiu com entusiasmo o elogio. Era. Estava boa, estava taluda” (RAMOS, 1984, p.121).

Há desentendimentos, mas eles permanecem unidos. “Sinha Vitória tinha amanhecido nos seus azeites. Fora de propósito, dissera ao marido umas inconveniências a respeito da cama de varas. Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: - “Hum! Hum!” E amunhecara, porque realmente mulher é bicho difícil de entender, deitara-se na rede e pegara no sono” (RAMOS, 1984, p.40). E os desentendimentos não tomam proporções descomunais e dramáticas.

Talvez o segredo desse casal seja a base de respeito: “Sinha Vitória ofendera-se gravemente com a comparação, e se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado” (RAMOS, 1984, p.41). E admiração: “Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída” (RAMOS, 1984, p.109).

Nessa narrativa, a paixão não é necessária por tratar-se de um casal que aceita a sua limitação humana. Após a injusta agressão que Fabiano sofre pelo soldado amarelo, ele imagina vinganças e chega a ter oportunidade para isso. Mas ao contrário de Luís da Silva, o sertanejo nada faz, se convence da miséria do outro: “Vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins” (RAMOS, 1984, p.107).

Essa narrativa mostra outra possibilidade de amor. Há na história espaço para a aceitação do outro, dando voz a ele. Tanto que até a cachorra Baleia pôde se expressar (Cf. RIBEIRO, 2012, p. 133 a 140). O amor possível é a aceitação de si como ser limitado e do outro como ser diferente, em sua alteridade. É desse modo que Fabiano e Vitória “iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles – e eram quase felizes” (RAMOS, 1984, p.45).

REFERÊNCIAS

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- ALMEIDA FILHO, Leonardo. *Graciliano Ramos e o mundo interior: o desvã imenso do espírito*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2008.
- ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *Semiologia do amor: notas para uma leitura de "Fragmentos do discurso amoroso" de Roland Barthes*. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xiicnlf/textos_completos/Semiologia%20do%20amor-%20notas%20para%20uma%20leitura%20de%20'fragmentos%20do%20discurso%20amoroso',%20de%20Roland%20Barthes%20-%20RODRIGO.pdf. Acesso em: 23/03/2011.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. (p. 97-156)
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. L&PM. Disponível em: <http://salsichaotainha.files.wordpress.com/2011/05/georges-bataille-o-erotismo.pdf>. Acesso em: 14/10/2012.
- BÉDIER, Joseph. *O Romance de Tristão e Isolda*. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- BUENO, Luis. Graciliano Ramos. In: _____. *Uma historia do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura Brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *Graciliano Ramos: Trechos Escolhidos*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1961.
- CARDOSO, Sérgio et al. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo*. São Paulo: Ática, 1983.
- COLASANTI, Marina. *Esse amor de todos nós*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e Humanismo: ensaios de Crítica Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DUBY, George. *São Bernardo e a arte cisterciense*. Trad. Roberto Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra*. Trad. Luís Gonzaga M. Chaves e José G. Magalhães. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

FELINTO, Marilene. *Graciliano Ramos: Outros heróis e esse Graciliano*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário de Verbos e Regimes*. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Editora Globo, 1959.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

FLANDRIN, Jean-Louis. *O Sexo e o Ocidente*. Trad. Jean Progin. Editora Brasiliense, 1988. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/52911124/Jean-Louis-Flandrin-O-Sexo-e-o-Ocidente>. Acesso em: 16/07/2013.

GASPARI, Silvana de. *A Madalena de Graciliano Ramos*. Disponível em: <http://www2.assis.unesp.br/cilbelc/jornal/maio08/content17.html>. Acesso em: 01/06/2012.

HELIODORA, Barbara. *Introdução a Otelo, o mouro de Veneza*. In: SHAKESPEARE, William. *Tragédias e Comédias sombrias*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006a.

HELIODORA, Barbara. *Introdução a Romeu e Julieta*. In: SHAKESPEARE, William. *Tragédias e Comédias sombrias*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006b.

LAFETÁ, João Luiz. *O mundo à revelia*. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 28ª ed. Rio: Record, 1977.

LIMA, Luís Costa. *A reificação de Paulo Honório*. In: *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

LIMA, Valdemar de Souza. *Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

LINS, Álvaro. *Valores e Misérias das Vidas Secas*. In: *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MALARD, Letícia. *Ensaio de Literatura Brasileira: Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976. (Coleção Universidade Viva).

MALARD, Letícia. *Literatura e Dissidência Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: O Manifesto do Trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

- MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha Explica)
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 3ª ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2003.
- MUSKAT, Malvina E. *Descasamento: A falência de um ideal*. In: PORCHAT, Ieda (Org.). *Amor, casamento, separação: a falência de um mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *A ficção na Realidade de São Bernardo*. Belo Horizonte: Nova Safra; Blumenau: FURB, 1990.
- PÁDUA, Victoria Saramago. *Narrador ou proprietário da narrativa: a insônia de Paulo Honório*. Palimpsesto, n. 8, ano 8, 2009. Disponível em: http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num8/estudos/Estudos_VictoriaPadua.pdf. Acesso em: 01/06/2012.
- PAES, José Paulo. *Amor/Humor por via postal*. In: *Cartas de amor a Heloísa*. 3ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1994.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates / Banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2007. Coleção a obra-prima de cada autor.
- PORCHAT, Ieda (Org.). *Amor, casamento, separação: A falência de um mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1961.
- RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1967.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. 25ª ed. Rio, Record, 1993.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 53ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1984.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 14ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1989.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e Outros Heróis*. 33ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1991.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 26ª ed. v 1-2, Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1993.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1994a.

- RAMOS, Graciliano. *Relatórios*. Rio de Janeiro: Record; Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1994b.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas de amor a Heloísa*. 3ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1996.
- RAMOS, Graciliano et al. *Brandão entre o Mar e o Amor*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 63ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.
- RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 88ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens: Uma reinterpretação de Infância de Graciliano Ramos*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. *O drama ético na obra de Graciliano Ramos*, 2012. Tese de Doutorado – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.
- RISO, Walter. *Amores de alto risco*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- ROCHA, Luiz Carlos de Assis. *Como elaborar trabalhos acadêmicos*. 4ª ed. rev. Belo Horizonte: Ed. do autor, 2005.
- ROUGEMONT, Denis. *O amor e o ocidente*. Trad. Ana Hatherly. Lisboa/Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.
- ROUGEMONT, Denis. *História do Amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 63ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.
- SANTOS, Joel Rufino dos Santos. *Quem ama literatura não estuda literatura: ensaios indisciplinados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/representacao4.html>. Acesso em: 04/11/2010.
- SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. In: Tragédias e Comédias sombrias. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006a.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. In: Tragédias e Comédias sombrias. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006b.
- SILVA, Bêlchior Cornelio da. *O Pio da Coruja: ensaios literários*. Belo Horizonte: Ed. São Vicente, 1967.
- SILVEIRA BUENO, Francisco da. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: FENAME, 1980.

STENDHAL. *Do Amor*. Trad. Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2007.

VIANA, Vivina de Assis. *Graciliano Ramos: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

VIANNA, Lúcia Helena. *Roteiro de leitura: São Bernardo*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

VICENTE, Vanderlei da Silva. *A união Paulo Honório x Madalena em São Bernardo: além de um manual de zootecnia*. Nau Literária, Porto Alegre, vol. 04, n. 02, jul/dez 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/6045>. Acesso em: 01/06/2012.

VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WISNIK, José Miguel. *A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda*. In: Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ZILBERMAN, Regina. *São Bernardo e os processos da comunicação*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1975.

ZUMTHOR, Paul. *Prefácio a Correspondência de Abelardo e Heloísa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.