



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O DIZER E O COMO SE DIZ: MARCAS LINGÜÍSTICO-
DISCURSIVAS DO *ETHOS* DE FALA FRANCA EM *SÃO BERNARDO***

por

IRANEIDE ANDRADE FONTES CIDREIRA

RIO DE JANEIRO
1º Semestre de 2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O DIZER E O COMO SE DIZ: MARCAS LINGÜÍSTICO-
DISCURSIVAS DO *ETHOS* DE FALA FRANCA EM SÃO BERNARDO**

IRANEIDE ANDRADE FONTES CIDREIRA

Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa apresentada à Coordenação da Pós-Graduação *strictu sensu* em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Orientador: Professora Doutora Maria Teresa Gonçalves Pereira.

RIO DE JANEIRO
1º Semestre de 2005



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CIDREIRA, Iraneide Andrade Fontes. *O dizer e o como se diz: marcas lingüístico-discursivas do ethos de fala franca em São Bernardo*. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, UERJ, Instituto de Letras, 2005. (97 pp.)

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Teresa Gonçalves Pereira (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Célia Pedrosa (UFF)

Prof. Dr. Helênio Fonseca de Oliveira (UERJ)

Prof. Dr. Claudio Cezar Henriques (suplente – UERJ)

Prof.^a Dr.^a Lucy Ruas (suplente – UFRJ)

A
meus pais, José e Isa,
e irmãos queridos,
Isaneide, Erivaldo, Walter, Malu, Fátima,
Genival, Gilson, Lúcia, Rejane, Roberto,
Lucélia, Zé, Chico e Maykon.

AGRADECIMENTOS

A Deus,
Por ter permitido que eu chegasse até aqui.

A Zezinho, amor de sempre,
Pela oportunidade de chegar à Universidade,
Pelo incentivo e pelo apoio em todas as horas.

À professora Maria Teresa Gonçalves Pereira, minha “Pró”,
Pela orientação e apoio além do acadêmico.

Aos professores
Helênio Fonseca de Oliveira, exemplo de mestre que quero seguir,
Pela gentileza com que sempre me atendeu,
E Roberto Acízelo, pelas primeiras sugestões à elaboração deste trabalho.

Aos queridos Marcelo Amorim, Fleide Daniel, Aline Brito,
Mariana Moraes e Cristiane Costa, amigos que, cada um à sua
maneira, me ajudaram a completar este percurso.

Quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...

Ítalo Calvino

RESUMO

Este trabalho versa sobre a construção do *ethos* de fala franca em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Segundo Ducrot (cf. Maingueneau: 2002), o *ethos* não se constitui a partir das informações elogiosas que o orador faz acerca de si mesmo, mas da aparência que lhe conferem o ritmo, a entonação calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos. Partindo-se do pressuposto de que Graciliano Ramos tem um projeto de literatura cujas bases se assentam na sinceridade, no que concerne à visão do artista face ao mundo, busca-se proceder a um levantamento dos recursos lingüístico-discursivos empregados por Paulo Honório, autor-personagem do romance, com o objetivo de atestar que Graciliano Ramos reúne em *São Bernardo* todos os elementos necessários à construção do *ethos* do tipo *areté*, segundo a terminologia de Aristóteles, na medida em que o enunciador do romance, de posse da palavra, confere legitimidade ao dito por sua maneira de dizer.

ABSTRACT

This text is about the construction of *ethos* honest speaking in *São Bernardo*, by Graciliano Ramos. According Ducrot (cf. Maingueneau: 2002), *ethos* isn't constructed from praises information that the speaker makes of himself, but from the looks he got the rhythm, the warm or severe intonation, the choice of the right words. Starting from the beginnings that Graciliano Ramos has a literature project whose main objectives is based in the sincerity, that concerns what the artist sees from his work in relation to the world, looking for procedures that can raise the possibility of linguistic discussion done by Paulo Honório, author-character of the romance, with the objective to prove that Graciliano Ramos unites in *São Bernardo* all the necessary elements for the construction of *ethos* the *areté* type, according to the terminology of Aristóteles, from what the exhibitor of the romance, gives legitimacy to the words the way it is said.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. Graciliano Ramos no Panorama da Literatura Brasileira.....	12
1.1. Um Projeto de Literatura.....	18
2. O Conceito de <i>Ethos</i> : da Retórica à Análise do Discurso.....	24
2.1. Um Pouco de Retórica.....	24
2.2. A Análise do Discurso.....	26
2.3. <i>Ethos</i>	28
2.3.1. O <i>Ethos</i> Retórico.....	28
2.3.2. O <i>Ethos</i> Enunciativo.....	29
2.3.3. <i>Ethos</i> e Texto.....	31
3. Tratando da Ficção.....	34
3.1. A Personagem de Ficção.....	36
4. Paulo Honório: Imagens do Dizer e do Como se Diz.....	40
4.1. Das Imagens.....	46
a) franqueza.....	47
b) determinação e objetividade.....	51
c) empreendimento e construção/desconstrução.....	56
d) superioridade.....	63

e) linguagem.....	69
4.2. Dos Efeitos de Realidade.....	73
4.2.1. A Metalinguagem.....	75
4.2.2. O Ponto de Vista.....	81
4.2.3. A Dêixis.....	86
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	95

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como compromisso fazer um levantamento das marcas lingüístico-discursivas constitutivas do *ethos* de fala franca em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Trata-se de investigação cuja base teórica procura integrar conhecimentos provenientes da Teoria da Literatura, Análise do Discurso (com ramificações na Retórica) e Língua Portuguesa.

Seguindo os passos da crítica que aponta a experiência vivida como condição do fazer literário de Graciliano, construímos a pressuposição de que o autor tem um “projeto de literatura” assentado na sinceridade, na franqueza do relato. Certamente não estamos imprimindo a esse conceito conotações éticas, no sentido de verdade ou mentira em relação ao que é dito. Julgamos mais apropriado considerá-lo antes uma estratégia de comunicação literária, cujos procedimentos lingüístico-discursivos corroboram uma estética da criação verossimilhante, ou seja, o mais próxima do que convencionalmente se chama realidade empírica.

Para Aristóteles, verossímil não é necessariamente o verdadeiro, mas aquilo que se crê como real, possível e coerente (cf. Cristóvão 1986: 33). Em *São Bernardo*, há toda uma técnica montada em nome da verossimilhança, a começar por um narrador em primeira pessoa, falando de um modo muito próximo ao leitor (às vezes, dirigindo-se a ele), expondo passagens muito íntimas de sua vida. Além disso, não devemos nos esquecer

de que, no âmbito da ficção, realidade construída a partir do exercício da linguagem, o narrador também é uma criação, como os demais seres ficcionais, feitos de palavras, escolhidas e arranjadas num conjunto estruturado por alguém, um *autor implícito* (Leite 1991:18).

Kayser (*apud* Leite *op. cit.*:19) assim o define:

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do Narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história.

Em *São Bernardo*, temos na pessoa de Graciliano Ramos o autor implícito, responsável pela criação do universo de sentido da narrativa. Para contar essa história, Graciliano opta, dentre outras maneiras de fazê-lo, por construí-la do ponto de vista da primeira pessoa. Na ficção, a escolha do *foco narrativo*, que responde à pergunta “*quem narra?*”, ou “*de que ângulo narra?*” desempenha papel fundamental no processo de busca de verossimilhança, ou seja, de impressão de verdade. Desse modo, ao concentrar em Paulo Honório as categorias de narrador, protagonista e autor do romance, Graciliano prepara as primeiras condições para concretizar seu projeto de literatura.

Em seu relato, o romance que está sendo escrito aos olhos do leitor, Paulo Honório rememora acontecimentos de outrora e em cuja narração apercebe-se da figura em que se transformou. Simbolicamente, a narrativa se mostra um espelho, em que Paulo mira-se e não gosta da imagem que vê. O homem rude, materialista e autoritário encontra-se, então, após a morte da esposa, derrotado pelo próprio modo de vida. Isso posto, acreditamos que procedimentos como a escolha do ponto de vista da composição, a linguagem empregada pelo protagonista (em registro essencialmente coloquial), a estrutura sintática do enunciado (predominantemente coordenada), assim como a natureza do relato

(autobiográfico), entre outros aspectos, constituem o emaranhado significativo que dá autenticidade à história de Paulo Honório.

Bebendo nas fontes da Análise do Discurso, buscamos no conceito de *ethos* (traços de caráter que o orador revela ao auditório através da forma como constrói o discurso) o referencial teórico de que nos utilizamos para tentar estabelecer uma relação entre o projeto literário de Graciliano Ramos e os procedimentos lingüístico-discursivos empregados na composição de *São Bernardo*.

Na tentativa de construir um raciocínio linear, cujo propósito é encontrar elementos embaixadores de nossa pressuposição, organizamos essa investigação em quatro fases. Inicialmente (capítulo 1), procuramos situar Graciliano no panorama das “letras nacionais”, ocasião em que fazemos o cotejo entre o que diz a crítica, no que se refere à literatura do autor alagoano, e as próprias afirmações dele, em correspondência íntima, acerca da concepção de arte literária. Em um segundo momento (capítulo 2), apresentamos o conceito de *ethos*, um dos pressupostos teóricos básicos desse estudo, em percurso que vai desde os ensinamentos retóricos até a Análise do Discurso. Na fase seguinte (capítulo 3), abordamos algumas questões relativas à ficção: o que é e como é visto o relato ficcional, partindo de Platão e Aristóteles até chegar à concepção moderna de ficção. Por fim (capítulo 4), procedemos à análise dos expedientes lingüístico-discursivos de que ambos os autores de *São Bernardo* (Graciliano e Paulo Honório) lançam mão para atestar o caráter franco do relato.

Cabe acrescentar ainda que, por opção metodológica, buscamos não segmentar a análise do texto dos pressupostos teóricos utilizados. Dessa forma, expomos, no decorrer da explanação, observações referentes aos efeitos de sentido provocados pelo uso de determinadas estratégias, de ordem lingüística ou discursiva, acompanhadas dos devidos comentários teóricos.

1 – GRACILIANO RAMOS NO PANORAMA DA LITERATURA BRASILEIRA

A Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo em fevereiro de 1922, marca uma mudança no panorama literário nacional da época: nascia o Modernismo. Nas palavras de Bosi (1999: 303), o evento é uma espécie de “divisor de águas”, em que há uma preocupação de trazer à cena idéias estéticas originais, frente às últimas correntes literárias, a saber, o Parnasianismo e o Simbolismo. Autores como Manuel Bandeira, Mário e Oswald de Andrade são hoje conhecidos como os principais representantes do movimento artístico.

É bem verdade que o acontecimento de 22 tornou públicas as bases de uma nova maneira de fazer arte no Brasil e, conseqüentemente, de uma nova concepção de literatura. No entanto, a produção artística desse período apresentou mais um tom de manifesto, de reação aos padrões estabelecidos, que uma identidade propriamente dita. O reflexo das idéias propagadas só viria aparecer nas duas décadas seguintes, marcadas por uma grande produção literária e lembradas como a *era do romance brasileiro* (*ibidem*: 388).

Em relação aos ideais pregados em 22 e à produção literária dos anos seguintes, Bosi (*op. cit.*: 383) afirma que *somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930* e que a partir desse período é

que a nossa literatura foi lançada a um estado adulto e moderno frente aos *fogachos adolescentes das palavras de ordem de 22*.

Em 1930, o Brasil vivia um momento conturbado de sua história. O processo de industrialização no Rio de Janeiro e em São Paulo, surgimento das classes operárias, declínio da cultura canavieira no Nordeste, formavam, de modo geral, o quadro social da época, cujo ápice ocorreu com a chamada Revolução de Outubro, deste mesmo ano. Chega, então, ao fim a República Velha (1894-1930), caracterizada pela hegemonia dos grandes proprietários rurais (cafeicultores e pecuaristas) de São Paulo e Minas Gerais no cenário político e econômico. A literatura dos anos a seguir seria marcada por uma visão crítica da sociedade e individualizada pelo ponto de vista do escritor em face do mundo. Entraria em cena a “geração de trinta”.

Trazendo em primeiro plano a ficção regionalista, a geração de 30 terá entre seus representantes o grupo de escritores nordestinos, formado por Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Jorge Amado. Segundo o crítico Afrânio Coutinho (1970: 326), as divergências de enfoque entre esses romancistas não se baseiam apenas numa variação na seleção e tratamento de detalhes ou numa maior ou menor ênfase em determinado aspecto. O que estaria em jogo entre eles seria a forma de tematizar o real e a consequente posição de cada um frente ao mundo criado.

Em Graciliano Ramos, a crítica às relações sociais conduz a caminhos tão singulares, que dará à sua obra *a grandeza severa de um testemunho e de um julgamento* (Bosi *op.cit.*:389), ou, nas palavras de Antonio Candido (1999:70), o *testemunho de uma grande consciência*.

De acordo com a crítica, a literatura de Graciliano se caracteriza por abordar temas fundamentais, como a sociedade reificada, a falta de comunicação humana, os indivíduos animalizados, a injustiça social, a submissão (cf. Coutinho *op.cit.*:330). Quanto

à linguagem usada pelo escritor, há nele uma preocupação constante com a palavra, sempre justa e precisa, a economia de termos, além da sintaxe clássica, em oposição ao *à vontade gramatical* dos modernistas (cf. Bosi *op.cit.*:404). Como recurso técnico de escrita, costuma lançar mão de um narrador em primeira pessoa, chegando a fazê-lo autor e protagonista da própria história, *num romance dentro do romance*¹.

Mas o que individualiza a ficção de Graciliano Ramos frente a seus contemporâneos é a maneira de *integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir* (Candido 1999:13). Negando-se a contar apenas uma história ou a descrever costumes (traços do romance do séc. XIX, e, de certa forma, ainda presentes em seu romance de estréia – *Caetés*), Graciliano vai assumindo, ao longo de sua trajetória de escritor, caracteres de uma nova concepção do fazer ficcional. Se na literatura do século XIX o ser-personagem pouco ou nada se identificava com o ser humano (Mailard 1972:12), os romances de Graciliano são marcados por um estreitamento entre realidade e ficção. Seus heróis (ou anti-heróis) se tornam conhecidos do leitor, na medida em que são facilmente identificáveis no mundo empírico: João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva ou Fabianos da vida podem fazer parte do cotidiano de qualquer um. São homens, portanto, que sofrem, que se angustiam, que matam, enfim, que habitam o mundo extraficcional.

Em crônica datada de 1945, o escritor, referindo-se aos romancistas brasileiros, tornou pública sua maneira de pensar a ficção, dizendo que eles (os romancistas),

se esquecem de que o material do romance foi haurido nas fontes do mundo objetivo, seu enredo não foge a situações vitais próprias à humanidade, com personagens moldadas em seres humanos e que, portanto, devem agir, pensar e sentir como tais.

(in: Mailard *op. cit.*:12)

O depoimento encerra o próprio ponto de vista de quem o dá. Em Graciliano, a matéria narrada é fruto da experiência vivida, mas nunca a sua reprodução, à semelhança

¹ A expressão é de Coutinho (1970).

de uma pintura figurativa. Há todo um trabalho envolvendo técnica e linguagem para a “criação” dessa realidade. Se no mundo extraficcional há o grande proprietário rural, rude e insensível, na ficção de Graciliano, o ângulo de visão adotado pelo escritor, assim como a linguagem, se encarrega de construir o avesso, o que está sob o rótulo do homem bruto e grosseiro. Daí interessar-se pelo *caso individual, com o ângulo do indivíduo singular* Candido (*op. cit.*:17).

Uma análise profunda da obra de Graciliano Ramos permitiu ao crítico Antonio Candido traçar, no ensaio *Ficção e Confissão* (1999), a trajetória do romancista do ponto de vista do lugar ocupado por sua literatura: realidade x ficção. Segundo Candido, Graciliano passou da ficção para a autobiografia como um desdobramento coerente e necessário da sua obra (*op. cit.*:11). Esse percurso “natural” revela ainda, conforme o crítico, o progresso do romancista no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir (*op. cit.*:13). Será, então, ao longo de sua trajetória, que o escritor irá registrar, no panorama da Literatura Brasileira, um jeito particular de conceber a ficção e, conseqüentemente, marcar a sua identidade em face do grupo de escritores nordestinos. Se, por um lado, como o afirmara Coutinho (1970: 326), a chamada geração de trinta engloba escritores cuja temática comum gira em torno da acusação da injustiça e da desagregação humana, por outro, é o depoimento singular de cada um de seus representantes que traduzirá a concepção do fazer ficcional segundo os respectivos romancistas.

Raquel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego, por exemplo, que, quando do surgimento do primeiro livro de Graciliano, *Caetés*, já haviam estreado no panorama das “letras nacionais”, como diria o nosso Paulo Honório, apresentam, segundo Brasil (1969: pp.14ss), caracteres de renovação “excessivos”, muitas vezes sem identidade no que

respeita à mentalidade ficcional dos autores. Tratava-se, ainda, de uma visão um tanto romântica do homem, apesar do interesse e do enfoque na miséria nordestina.

Graciliano, ao contrário dos seus conterrâneos, desde o seu primeiro título, já chamara a atenção da crítica pela originalidade. Aliando técnica a forma, o escritor alagoano confere às suas narrativas o *status* do que ousamos chamar aqui de “um corpo em movimento”. Da imagem ao movimento; da fotografia ao cinema: esta seria uma tentativa de relacionar, ainda que sob forma imagética, a obra de Graciliano à de seus companheiros de trinta, fruto da importância assumida pelos recursos ficcionais utilizados pelo escritor na construção de suas histórias.

Como já dissemos, a linguagem e a técnica utilizadas por Graciliano Ramos desempenham papéis fundamentais na concepção do fazer literário do escritor. A criação de um autor, responsável pela história que narra, independentemente da existência do autor empírico, a recorrência à metalinguagem, o uso do aparelho formal da língua como sistema potencial de significações, tudo isso está a serviço, na obra de Graciliano, da construção de uma realidade.

De acordo com Brasil (*op.cit.*), há uma função da linguagem em Graciliano. Não há nada sem função, do ponto de vista do *constructo* ficcional, em relação à técnica ou à forma. Até mesmo a linguagem chula, “o palavrão”, muitas vezes encontrado na boca de seus personagens, se faz necessário à construção do sentido global da narrativa. Se o narrador em primeira pessoa ou o uso de termos regionais não eram novidade em seu tempo, Graciliano se distingue dos seus contemporâneos, sobretudo dos chamados romancistas do Nordeste, pela forma como tira proveito desses recursos para dar realismo ao mundo que cria. Do risco que corre o autor de revelar-se no romance narrado em primeira pessoa, ele vislumbrou a possibilidade do depoimento mais íntimo e humano de

suas personagens; do discurso indireto-livre, extraiu a voz dos que não sabiam usar a língua; da linguagem regionalista que rotula, revelou a marca de uma identidade.

Em seu primeiro livro, *Caetés*, publicado em 1933, Graciliano começaria a traçar as linhas mestras de seu modo de abordagem do fato literário, ou, segundo Coutinho (*op. cit.*:327), as bases de um *exercício de estilo*. Candido (*op. cit.*:14), por sua vez, descreve o livro como uma espécie de “*subsídio*” para compreender a evolução da obra de Graciliano. Já nesta primeira publicação aparece o narrador em primeira pessoa, servindo ao propósito de revelar o conflito do homem a partir do seu íntimo. Também no *Caetés*, tem-se uma prévia do que se revelará como recurso altamente produtivo no romance seguinte do escritor (*São Bernardo*, de 1934): um romance dentro do romance. No primeiro caso, há uma variação apenas, o livro que o protagonista, João Valério, está a escrever não é o mesmo que o leitor está a ler, o que só ocorrerá no *São Bernardo*.

Além de *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1934), Graciliano Ramos escreveu *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938), romances; *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953), memórias; *Dois dedos* (1945), *Insônia* (1947) e *Histórias verdadeiras* (1951), contos. Sua bibliografia inclui ainda crônicas e alguns títulos de literatura infantil, como *A terra dos meninos pelados* (de 1939), recentemente adaptado para a televisão brasileira.

Atendo-nos apenas ao romance *São Bernardo*, e um pouco na trilha do próprio Graciliano, no que se refere à concepção do fazer literário como resultado da experiência vivida, procuramos, como já tivemos oportunidade de mencionar na introdução deste trabalho, levantar aspectos lingüísticos responsáveis (ou ao menos corroboradores) pela construção da personagem Paulo Honório, ser ficcional que ganha “corpo”, do ponto de vista do leitor, através “do que diz” e “da forma como diz”. Com isso, pretendemos dar conta do *Ethos* dessa personagem, assim como esperamos demonstrar que a criação de uma realidade o mais verossímil e próxima possível do mundo empírico faz parte do projeto

literário de Graciliano Ramos, que ora identificamos como uma tentativa de expor *a visão honesta do homem e da vida* de que nos fala Candido (*op.cit.:70*).

1.1 – Um Projeto de Literatura

O desejo de sinceridade. Esta é a expressão usada por Candido (*op.cit.:65*) para definir a “unidade” que circunscreve a obra de Graciliano Ramos. Segundo o crítico, o autor de *São Bernardo*, ao longo de sua trajetória, como que passa por *uma rotação de atitude literária, tendo a necessidade de inventar cedo o passo, em certo momento, à necessidade de depor* (*op.cit.:72*), sem que isso signifique uma ruptura na perspectiva do escritor acerca da vida e do mundo. Em Graciliano (*id. ib.*)

há um desejo intenso de testemunhar sobre o homem, e que tanto os personagens criados quanto, em seguida, ele próprio são projeções desse impulso fundamental, que constitui a unidade profunda dos seus livros.

Em um outro ponto, Candido (*id. 66*) afirma, ainda, que *a autobiografia foi um caminho que Graciliano escolheu e para o qual passou naturalmente, quando a ficção já não lhe bastava para exprimir-se.*

Do ponto de vista de leitora da obra de Graciliano, tendemos a concordar com o que nos aponta a crítica literária, sobretudo quando nos deparamos com a correspondência particular do escritor. Em *Cartas*, verificamos uma infinidade de pontos que nos remetem aos romances de Graciliano: nomes de pessoas, descrições do meio físico-social, vocabulário, opiniões do escritor acerca da vida e do mundo, etc., tanto que, muitas vezes, parece estarmos diante de passagens dos livros do escritor, e “qualquer semelhança com lugares e pessoas não seria (então) mera coincidência”, mas resultado de toda uma experiência vivida. Vejamos alguns exemplos disso a que estamos nos referindo, em trechos da carta nº13 do escritor enviada à sua mãe, d. Maria Amélia Ferro Ramos. Os grifos são nossos.

*Ele, eu, todos enfim, temos essa nostalgia que nos faz rever a **torre da igreja**, as paredes brancas do cemitério, os atalhos verdes semeados de florinhas (...)
O sujeito que me prometeu arranjar um lugar na redação do *Século* é o tipo que eu mais aborreço. Tenho-lhe uma antipatia medonha. O mesmo deve ele dizer de mim. Que valor merece uma promessa assim? Nenhum. **O Brito** também não fez nada. Promessas...
(...) *Recomendações aos amigos com especialidade a d. Iaiá, ao sr. Antero, ao Tobias, ao Padilha**

(Cartas pp. 34-37)

Aqui, as três referências remetem ao universo de *São Bernardo*: a torre da igreja da fazenda, diversas vezes evocada pelo protagonista de forma sombria, por partirem de lá os pios de coruja que tanto o atormentam:

*Uma tarde subi à **torre da igreja** e fui ver Marciano procurar corujas. Algumas se haviam alojado no forro, e à noite era cada pio de rebentar os ouvidos da gente. Eu desejava assistir à extinção daquelas aves amaldiçoadas.*

(S. B. p. 157)²

E as personagens Costa Brito, da *Gazeta*, jornal do qual Paulo Honório é assinante, e Padilha, de quem ele adquire as terras de São Bernardo:

*Costa Brito tinha virado. A **Gazeta**, que sempre louvava furiosamente o governo, fugira para a oposição, por causa de um emprego de deputado estadual, e achava a administração pública desorganizada, entregue a homens incompetentes.*

(S. B. p. 61)

*Para evitar arrependimento, levei **Padilha** para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinqüenta mil réis. Não tive remorsos.*

(S. B. p. 24)

Também em carta a seu pai (nº 24), Graciliano faz referência a um jornal do Rio de Janeiro, cujo nome é homônimo do periódico assinado por Paulo Honório em *São Bernardo*:

*Ele vai falar com o redator-chefe da *Notícia*, o redator fala com o diretor da **Gazeta**, este fala com o gerente, que falará não sei com quem, com o diabo, talvez.*

(Cartas p. 54)

Merece destaque ainda a imagem dos “rios cheios” e dos “atoleiros”, mencionada por Graciliano em correspondência (nº41) a seu pai, e brilhantemente evocada por Paulo

² Doravante usaremos nas citações a abreviatura S. B., em referência ao romance *São Bernardo*, seguida do número da página à qual o fragmento se refere. Para este estudo, usamos a 66ª edição de *São Bernardo*, Record, Rio de Janeiro, 1996.

Honório no *São Bernardo*, quando ele parece delirar diante das lembranças do tempo em que Madalena ainda vivia. Comparem-se os trechos de *Cartas* e *São Bernardo*, respectivamente:

Meu pai: fomos muito bem de viagem: doze horas de chuva, lama, rios cheios e atoleiros. Podia ser pior. Chegamos quase vivos.

(*Cartas* p. 106)

Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem.

(*S. B.* p. 191)

A questão que ora se discute leva-nos a um ponto fundamental quando se trata de analisar a obra de Graciliano Ramos: como o escritor concebe o “fazer literário”. Ouçamos a esse respeito o próprio escritor em carta (nº102) enviada à sua irmã, Marili Ramos. Aos vinte e três de novembro de 1949, Graciliano, fazendo crítica a um conto escrito por Marili, assim se pronuncia:

(...)Julgo que você entrou num mal sem caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como você pode adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupas. Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível: isto não é música, não temos gênios de dez anos. Você teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amoldado em excesso. Por que não se fixa aí, não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? Em Mariana, você mostrou umas coisinhas suas. Mas – repito – você não é Mariana. E – com o perdão da palavra – essas mijadas curtas não adiantam. Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma. Adeus, querida Marili (...).

(*Cartas* p.197)

Desnecessário apontar aqui trechos em que a fala de Graciliano corrobora a visão da crítica em torno de seus escritos, cuja fronteira entre ficção e confissão é quase um traço nebuloso. Como se vê, há nestas linhas uma posição teórica acerca da concepção de arte, da literatura especificamente. Para Graciliano, a literatura brotaria da experiência vivida,

caracterizando-se o fazer artístico pela “sinceridade” imprimida pelo artista (o escritor) ao realizar a transposição da matéria da vida para a matéria escrita.

Segundo tal visão, a arte literária é fruto de envolvimento, “é sangue, é carne”. Mas não é só isso. Para que esses “pedaços de nós mesmos” sejam arranjados na folha de papel, será preciso labor, técnica, observação (experiência de vida), em um tipo de trabalho artesanal. Quando da escrita de *São Bernardo* (1932), Graciliano, em cartas a Heloísa dá testemunho do processo criativo que adota, em uma espécie de avanço e recuo na construção da narrativa, cuja base é a acuidade típica do artesão, sem deixar de imprimir criticidade à própria obra.:

Continuo a consertar as cercas do S. Bernardo. Creio que está ficando uma propriedade muito bonita. E se Deus não mandar o contrário, qualquer dia terei de apresentá-lo ao respeitável público. O último capítulo, com algumas emendas que fiz, parece que está bom.

(carta nº 56, In: *Cartas* p. 119)

(...) Vai sair uma obra-prima em língua de sertanejo, cheia de termos descabelados. O pior é que de cada vez que leio aquilo corto um pedaço. Suponho que acabarei cortando tudo.

(carta nº 58, In: *Cartas* p. 121)

O S. Bernardo vai indo, assim assim. Pareceu-me ontem que aquilo é uma porcaria, sem pé nem cabeça.

(carta nº 59, In: *Cartas* p. 122)

Ao trabalho artesanal:

(...) Resta-me agora o S. Bernardo. Tenho alguma confiança nele. As emendas sérias foram feitas. O trabalho que estou fazendo é quase material: tolice, substituição de palavras, modificação de sintaxe. Mas tenho trabalhado demais: um dia destes estive com os meus bichos de S. Bernardo das seis da manhã à meia-noite, sem levantar da banca.

(carta nº 61, In: *Cartas* p. 126)

O S. Bernardo está muito transformado, Ló. Seu Paulo Honório, magnífico, você vai ver. O diabo é que as folhas estão cheias e não há mais lugar para fazer emendas. Se eu morresse hoje, ninguém poderia ler aquilo.(...).

(carta nº 68, In: *Cartas* pp. 134/135)

alia-se a consciência de que os recursos que emprega na construção de seus romances “produzem efeitos”, sobretudo aqueles que se referem ao uso da língua. Mais uma vez, Graciliano dá provas de coerência entre o seu modo de pensar a literatura e o que produz, efetivamente, como escritor:

*Isto aqui está um horror. Está medonho. A gente emburrece com uma rapidez extraordinária. Felizmente não saio. Leio pouco. Mas tenho o manuscrito para emendar. Sempre dá para matar o tempo. **Encontrei muitas coisas boas da língua do nordeste, que nunca foram publicadas, e meti tudo no livro. Julgo que produzirão bom efeito. O pior é que há umas frases cabeludíssimas que não podem ser lidas por meninas educadas em convento. Cada palavrão do tamanho dum bonde.** (...) Quando você saiu daqui havia no romance algumas passagens meio acanalhadas. Agora que não há aqui em casa nenhuma senhora para levar-me ao bom caminho, **imagine o que não tenho arrumado na prosa de seu Paulo Honório. Creio que está um tipo bem arranjado. E o último capítulo agrada-me. Quando o li depois dos concertos, espantei-me. Realmente suponho que sou um sujeito de muito talento. Veja como ando besta.***

(carta nº 60, In: *Cartas* p. 124)

Com relação ao trato dispensado à língua, no *São Bernardo*, Graciliano procede como um pesquisador *in loco*, e assim o confirma, como se pode observar nesta carta, também enviada a Heloísa:

O S. Bernardo está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. (...)

(carta nº 65, In: *Cartas* p. 130)

Ainda que tendo como ponto de partida a visão da crítica literária sobre a obra de Graciliano Ramos, não é nosso objetivo analisar o *São Bernardo* sob a perspectiva da confissão. A presença do homem Graciliano, assim como a “passagem natural” de uma atitude literária sua da ficção para a confissão, não nos interessa de fato. O elo comum entre ambas as formas de expressar as concepções do homem e da vida por meio da literatura é que será nosso objeto de estudo. Ou seja, a concepção do fazer literário, claramente defendida pelo escritor, e apreendida através da análise de determinados recursos empregados na construção da narrativa de *São Bernardo*.

No âmbito do romance, deparamo-nos com uma grande quantidade de recursos dos quais o autor lança mão e que, para nós, funcionam como evidências para atestar uma visão particular de literatura como fruto da experiência, da vivência, enfim, da

“sinceridade” de quem a produz. Nesse sentido, podemos dizer que, em seu livro, Graciliano pratica a metaliteratura, na medida em que a “sinceridade”, o “depoimento honesto”, em favor dos quais advoga quando se trata de “fazer literatura”, estão contidos em seu *modus operandi*. Adotando técnica e forma singulares, em que certos efeitos discursivos dão impressão de realidade, Graciliano constrói um mundo que não “é coberto de penas”.

No capítulo seguinte, trataremos do *Ethos*, conceito basicamente relacionado aos estudos de retórica, mas usado pela Análise do Discurso sob uma nova ótica, e que muito nos vai auxiliar na análise do *São Bernardo*, do ponto de vista lingüístico-discursivo.

2 – O CONCEITO DE *ETHOS*: DA RETÓRICA À ANÁLISE DO DISCURSO

2.1 – Um Pouco de Retórica

A reflexão em torno da expressividade da linguagem é uma prática que remonta à Antigüidade. Nascida na Grécia, por volta do século V a.C., com Córax e Tísias como os primeiros mestres a reunir alguns dos preceitos teóricos do discurso argumentativo (cf.: Martins: 2000, p.17), a *Retórica*, concebida como um conjunto de técnicas destinadas à produção de discursos (no sentido de gênero oratório), funcionou, durante muito tempo, como uma teoria da eloqüência, constituída de regras de bem falar em público. Dentre os escritos mais notáveis acerca dessa disciplina, encontra-se o tratado de Aristóteles, *A Retórica* (possivelmente 339-338 a.C.).

Segundo os ensinamentos dos mestres gregos, a composição e organização do discurso oral passa por quatro momentos, a saber: *a invenção* ou busca dos argumentos; *a disposição* ou procura da ordem dos argumentos, segundo o objetivo traçado; *a elocução* ou modo de apresentação dos argumentos; e *a ação*, ou seja, o momento de dizer o discurso, que consiste na utilização de recursos vocais (entonação), fluência, gesticulação, movimentos fisionômicos, enfim.

Os ensinamentos retóricos, porém, não tardaram a ser codificados em formulários rígidos, que ditavam “normas”. Aos poucos, a multiplicidade de regras e o exagero na

obediência aos modelos acabaram tornando os preceitos da disciplina sinônimos de “afetação” e “declamação falsa”. Reduzida a simples coletâneas de conselhos e de exemplos, a retórica caminhava para a ruína. Se, em sua origem, a disciplina foi concebida como arte de compor um discurso, essa característica, que num primeiro momento atendeu a necessidades expressivas de uma época, foi também responsável pelo seu desprestígio ao longo dos séculos.

Por volta do século XVIII, com o surgimento dos ideais românticos, houve uma grande mudança na maneira de conceber o homem e a sociedade. A valorização do individual e a recusa aos modelos pré-estabelecidos trazem como consequência mudanças também no plano da concepção estética. Nas novas formas de arte e literatura, não há lugar para a imitação como princípio artístico. Assim, a retórica, ao menos em sua acepção clássica, cai em descrédito.

Na atualidade, porém, devido ao grande desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, a retórica ressuscita com nova roupagem. Torna-se uma ferramenta a mais para a análise científica da linguagem veiculada pelos *mass media*. A arte retórica permite colocar em evidência os sistemas de significação das mensagens produzidas (cf.: Vanoye: 1998, p.51/52). Com isso, voltam a assumir posição de destaque, mas de uma nova perspectiva, algumas das “técnicas de expressão” catalogadas pela retórica.

O ressurgimento e reabilitação da *arte da eloquência* se deram com a *Nova Retórica* ou *Tratado da Argumentação*, de Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2002), em que se retoma a problemática do *conteúdo* e da *finalidade* da disciplina grega. Se, para Sócrates e Platão, a retórica dos sofistas era destituída de conteúdo objetivo, reduzindo-se a simples técnica de persuasão, para os novos retóricos, ela tem como objeto o estudo dos meios de argumentação que escapam à lógica formal e que permitem convencer e obter a adesão de outra pessoa. Enquanto a reflexão em torno da linguagem

segundo o plano lógico se volta para a questão das condições de verdade do enunciado através de uma análise da proposição, os recentes estudos retóricos voltam-se para a investigação da força persuasiva do discurso, isto é, para a apreensão da linguagem como discurso produtor de efeitos (cf. Brandão 2001: 59/60).

Agora, portanto, não interessam os meios de expressão por eles mesmos. O discurso floreado, ornamentado à custa das chamadas *figuras*, não vale mais por si só. Ao passo que antes a habilidade verbal era vista como um princípio fundamental em si, na retórica moderna os recursos expressivos passam a valer pelo impacto que causam no leitor/ouvinte, segundo o objetivo pretendido.

Dessa forma, a contribuição da retórica na atualidade consiste no seu caráter de ciência que muito acrescentou aos estudos dos fatos de linguagem, abrindo caminhos de investigação para as novas ciências que têm como centro de interesse o estudo da expressividade lingüística. Não é demais lembrar que a gênese dos estudos sobre a tríade *língua, pensamento e locutor*, gêneros e situações de discurso, intenções dos sujeitos falantes, enfim, tão em destaque em nossos dias, advêm da retórica.

2.2 – A Análise do Discurso

A linguagem, enquanto sistema de signos simbólicos, é objeto de estudo de inúmeras ciências. Assim, temos a lingüística, a psicologia, a psicanálise, entre outras, como áreas de estudo cujo objeto bruto de análise é a linguagem humana. No entanto, a individualização dos campos do saber em torno do objeto linguagem depende do enfoque que cada um dá a esse objeto. Variam as perspectivas em torno dele, variam as ciências.

Uma das maneiras de se estudar a linguagem é observando a língua, enquanto sistema de signos ou de regras formais, ou mesmo compreendendo-a como trabalho

simbólico, constitutivo do homem e de sua história. É dentro dessa segunda perspectiva que se insere a Análise do Discurso. A AD não trabalha com a língua enquanto sistema abstrato de formas isoladas dos sujeitos falantes, como a lingüística estrutural, mas com a língua fazendo sentido para sujeitos no mundo e constituída por esses sujeitos. Daí seu centro de interesse ser melhor especificado pela palavra *discurso*, termo que se define como o acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história (Orlandi: 2003).

Desde o surgimento da AD, na década de 60, os estudos discursivos se filiam a pelo menos duas grandes tendências: a anglo-saxã, que toma como objeto de estudo a conversação cotidiana, portanto voltada para os enunciados orais; e a AD de base francesa, que trabalha com *corpora* escritos, com raízes teóricas na lingüística. Mesmo dentro dessas duas grandes tendências encontram-se referenciais teóricos distintos. Com isso, torna-se necessário explicitar que estaremos usando conceitos da AD de base enunciativa (ramificação da AD de base francesa e que trataremos igualmente de AD), mais especificamente a partir dos trabalhos de Dominique Maingueneau.

Como dissemos, a AD preocupa-se com o “como” um texto veicula sentidos, quais estratégias são mobilizadas pelo seu produtor para construir tais sentidos. Isso se justifica na medida em que, para a AD, os sentidos não estariam nas palavras em si mesmas, mas num conjunto de fatores que, reunidos, os determinariam, independentemente das intenções ou da vontade de quem enuncia: o lugar de onde se fala, o momento histórico-social, os sujeitos envolvidos na situação de discurso. Esse conjunto de variáveis constituiria a enunciação, um ato de fala social, cujo produto é o enunciado, não configurando, portanto, uma cena ilusória, onde seriam ditos conteúdos elaborados em outro lugar. Assim, toda enunciação é um evento único.

Como produto da enunciação (processo, o ato de dizer), o enunciado (o produto, o dito) carrega marcas desse processo, isto é, da cena enunciativa: dos sujeitos, do tempo, do espaço e das condições sócio-históricas em que ocorreu o evento enunciativo. Se existe um *Eu*, existe um correspondente *Tu*, que se unem no processo de interação mediado pela linguagem. Acontece, no entanto, que, além dos enunciados, a própria enunciação pode apresentar marcas do enunciador de um texto, ou seja, por meio da enunciação, revelam-se certas propriedades associadas ao comportamento do enunciador, um tipo de “personalidade”. Quando isto ocorre, estamos diante do fenômeno discursivo chamado *ethos*.

2.3 - *Ethos*

A palavra *ethos* é originária do grego, e seu significado básico é “caráter”. Por *ethos* também se entende a *forma de comportamento social de um indivíduo ou grupo humano (roupas, comportamento, cultura), indicadora de que seu portador faz parte de determinada classe social ou grupo étnico*³. Como veremos mais adiante, o sentido do *ethos* nos estudos enunciativos se aproxima mais do segundo significado. Acompanhem, então, quais os sentidos assumidos por esse termo nos estudos da linguagem, desde os retóricos aos analistas de discurso.

2.3.1 - O *Ethos* Retórico

Quanto à perspectiva de análise, o discurso pode ser visto, segundo Aristóteles, a partir de três categorias, a saber: o *logos*, que diz respeito à argumentação ou ao discurso

³ Grande Enciclopédia Larousse Cultural. Nova Cultural: 1998

em si mesmo, relacionando-se à qualidade daquele que delibera bem, que “pesa prós e contras”; o *pathos*, que se refere ao enunciatário, ou à instância de recepção (trata-se da capacidade de o orador mostrar-se simpático, solidário e cúmplice do auditório); ou a partir do *ethos*, que constitui o caráter do orador e as paixões que ele provoca no auditório, através do que ele deixa “passar” pelo seu discurso (cf.: Pauliukonis: 2003).

Cabe lembrar que o discurso a que se faz referência na retórica clássica é o oral, *in praesentia*. Assim, dentro da tradição retórica, o *ethos* (ou *ethé*) era uma das dimensões discursivas caracterizada como o conjunto de estratégias mobilizadas pelo orador (seu aspecto físico, gestos e entonação) para conseguir a adesão de seu auditório. Dessa forma, *ethé* seriam as *propriedades que os oradores se conferiam implicitamente, através de sua maneira de dizer: não o que eles diziam a propósito deles mesmos, mas o que revelavam pelo próprio modo de se expressarem* (Maingueneau, 1997: 45).

Aristóteles elabora ainda uma tipologia da *ethé*, distinguindo o *ethos* do tipo “*phronesis*” (parecer ponderado), a “*eunóia*” (dar uma imagem agradável de si), e o *ethos* do tipo “*areté*” (apresentar-se como um homem simples e sincero) – (cf.: Maingueneau 2001: p.137).

Sendo assim, o *ethos* vincula-se diretamente ao “exercício da palavra”, e não ao indivíduo “real”, apreendido independentemente de seu desempenho, como o afirma Maingueneau (*op.cit.* p.138).

2.3.2 – O Ethos Enunciativo

A Análise do Discurso incorpora a seus pressupostos teóricos a noção do *ethos* retórico, mas adaptando-a, fazendo uma releitura do termo. Como na retórica o centro de interesse era a palavra viva, o *ethos* era uma propriedade relacionada a uma das dimensões

dos discursos orais (*in praesentia*), integrando à sua reflexão o aspecto físico do orador, gestos e entonação. Assim, para integrar a questão do *ethos*, a AD faz um duplo deslocamento. O primeiro deles, segundo Maingueneau (1997: 45), é *afastar qualquer preocupação ‘psicologizante’ e ‘voluntarista’, de acordo com a qual o enunciador, à semelhança do autor, desempenharia o papel de sua escolha em função dos efeitos que pretende produzir sobre seu auditório.*

Na AD, o sujeito é apenas uma das dimensões da discursividade. Não se trata mais de ele ser o centro de seu discurso; aqui, ele *alcança sua identidade a partir e no interior de um sistema que o ultrapassa* (Flahault, *apud* Maingueneau *op.cit.*: p.33). Tal sujeito constitui-se, portanto, a partir da posição que ocupa em um “sistema de lugares”, a chamada topografia social, preeminente e preexistente aos sujeitos que nela se inscrevem. Importa, então, segundo Foucault (*apud* Maingueneau: *ibid.*), *determinar qual é a posição que pode e deve ocupar cada indivíduo para dela ser sujeito.*

Em contraste com a AD, na retórica, a instância de subjetividade é entendida como *aquela que coloca dois indivíduos face a face e lhes propõe um repertório de ‘atitudes’, de ‘estratégias’ destinadas a atingir esta ou aquela finalidade consciente* (*ibid.*), ou seja, o sujeito é sujeito de seu discurso, é aquele que desempenha o papel de sua escolha, de acordo com determinados interesses, e que não é afetado por fatores externos a ele próprio. Para a AD, tais efeitos são impostos, não pelo sujeito, mas pela formação discursiva, isto é, pelo conjunto de coerções constitutivas do discurso a partir de uma posição dada em uma conjuntura determinada.

O outro deslocamento refere-se à própria concepção do *ethos*, entendendo que ele não diz respeito apenas aos discursos orais; passa a ser válido para qualquer discurso, mesmo os escritos. Essa ampliação de sentido implica uma distinção, entre a retórica e a AD, acerca da subjetividade da linguagem. Como se observa, variam as visões de sujeito e

de discurso. Daí a necessidade de a AD fazer uma releitura do *ethos* para incorporá-lo aos seus pressupostos teóricos.

Enquanto na retórica tradicional o *ethos* é definido como *uma imagem de si mesmo*, projetada pelo locutor por meio de seu discurso, na Análise do Discurso, e, de modo geral, na modernidade, o *ethos* é uma propriedade de qualquer enunciação, cujas marcas podem ser depreendidas, independentemente de tipos e gêneros textuais, conforme salienta Amossy:

Toda fala implica a construção de uma imagem de si. Para tanto não é necessário que o locutor faça seu retrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si próprio. Seu estilo, suas competências de linguagem e enciclopédicas, suas crenças implícitas bastam para dar uma representação de sua pessoa. Deliberadamente ou não, o locutor efetua assim no seu discurso uma apresentação de si.

(*apud* Almeida 2003: 75)

2.3.3 - *Ethos* e Texto

Segundo Maingueneau (2002: 99), o universo de sentido propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *ethos* como pelas idéias que transmite; e essas idéias seriam veiculadas por uma *maneira de dizer* que remeteria a uma *maneira de ser*. O enunciador, *por meio de sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado (ibid.)*.

Ao tomar a palavra, o enunciador, por sua maneira de dizer, confere legitimidade ao que é dito, pelo fato de encarnar esse dito na própria enunciação. O leitor, então, através de indícios textuais, constrói uma espécie de “figura” desse enunciador⁴, atribuindo-lhe uma “personalidade”, um “caráter”.

Barthes aponta como característica essencial do *ethos*

⁴ Ao atestar o dito por meio de sua fala, o enunciador passa a desempenhar o papel de **fiador** do que é dito (Cf. Maingueneau 2002: p.98).

os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar boa impressão: são os ares que assume ao se apresentar. [...] O orador enuncia uma formação, e ao mesmo tempo diz: eu sou isto, eu não sou aquilo.

(*apud* Maingueneau 2002:98)

A eficácia do *ethos*, portanto, está relacionada ao fato de envolver a enunciação, sem, necessariamente, estar explícito no enunciado, conforme se observa nas palavras de Ducrot:

Não se trata das afirmações elogiosas que o orador pode fazer sobre sua própria pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que, contrariamente, podem chocar o ouvinte, mas da aparência que lhe conferem o ritmo, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos... [...] É na qualidade de fonte da enunciação que ele se vê revestido de determinadas características que, por ação reflexa, tornam essa enunciação aceitável ou não.

(*apud* Maingueneau 2002: 98)

Assim, se o *ethos* não se materializa naquilo que é dito, mas na maneira de dizer, já que é o modo como o orador se mostra no discurso que cria efeitos de sentido, então, conclui-se *que é o ethos o responsável pela criação das imagens do enunciador e é ele que lhe garante sua credibilidade* (Pauliukonis: 2003).

Quanto à qualidade do *ethos*, está diretamente relacionada à imagem de si próprio construída pelo “fiador” por meio de sua fala. Isso implica dizer que o *ethos* é uma realidade discursiva, cuja construção só pode ser apreendida na totalidade das marcas enunciativas, visto que se revela mais no que é mostrado do que no que é dito.

De acordo com Maingueneau, o *ethos* enunciativo compreende ainda três dimensões constitutivas do *imaginário do corpo*⁵ que a atividade da palavra implica. Assim, todo texto apresenta um *tom*, um *caráter* e uma *corporalidade*.

O *tom*, ou “vocalidade” fundamental do texto, define-se como a voz que dá autoridade ao que é dito. Trata-se de uma representação do enunciador (a origem enunciativa) feita pelo co-enunciador, através de índices fornecidos pelo texto. Dessa

⁵ A expressão é usada por Maingueneau (2001: 137).

forma, tal instância não deve ser confundida com o autor efetivo da obra; ao contrário, a subjetividade aí implicada emerge da leitura em si.

Por *caráter*, compreende-se um *feixe de traços psicológicos* (*op. cit.* 139) estereotipados e específicos de uma época ou de um lugar, cuja legitimação encontra apoio na própria literatura, além de servir de modelos para ela.

Quanto à *corporalidade*, esta diz respeito a *uma compleição do corpo do fiador, inseparável de uma maneira de se vestir e se movimentar no espaço social* (*ibid.*). Assim, é a enunciação que possibilita ao co-enunciador conferir essa *corporalidade* ao enunciador através da assimilação de um conjunto de esquemas *que definem para um dado sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo* (Maingueneau 2002: 99).

É preciso ressaltar, porém, que tais traços são todos projeções, imagens construídas pelo leitor a partir de estereótipos sociais. Com relação a esse ponto, é oportuno citar outra vez Maingueneau (*op. cit.*):

o caráter e a corporalidade do fiador provêm de um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apóia a enunciação que, por sua vez, pode confirmá-las ou modificá-las. Esses estereótipos culturais circulam nos domínios mais diversos: literatura, fotos, cinema, publicidade etc.

3 – TRATANDO DA FICÇÃO

Etimologicamente, a palavra ficção significa “fingir”, do latim *finco/fingere*. Esse verbo, porém, relaciona-se com um outro: “fazer”, o qual, por sua vez, se liga à palavra poeta, já que, em grego, *poiesis é aquele que faz, aquele que cria* (Walty 1999: 16). A proximidade semântica entre “criar” e “fingir” evidencia-se, particularmente, no texto bíblico, em latim, na medida em que *o verbo usado para dizer que Deus criou o homem é o verbo ‘fingo/fingere’ (Ibid.)*.

É sabido que, muitas vezes, o desprestígio da arte, de modo geral, e nela se inclui a literatura, está relacionado à concepção simplista de considerá-la sinônimo de “mentira”, algo desvinculado do “real”. Platão, ao expulsar o poeta da República, fundamenta-se no fato de ele estar afastado da “verdade”, das “realidades supremas”, daí viver no erro e não ter nenhuma utilidade; ao contrário, a obra imitativa causaria dano e de modo algum deveria ser admitida na organização da República, *porque faz simulacros com simulacros, isto é, faz cópia da cópia, a cópia desvirtuada do real* (Walty *op. cit.* 14). No Livro X da *República*, encontramos a seguinte passagem, que ora julgamos pertinente a transcrição:

— *E que faz o fabricante de camas? Não acabas de dizer que ele não faz a idéia, que é, de acordo com a conclusão a que chegamos, a cama existente por si, mas apenas uma cama determinada?*

— *Foi o que eu disse, com efeito.*

— *Se não faz, pois, o que existe por si, não faz o real, mas apenas uma semelhança deste; e, se alguém disser que a obra do fabricante de camas ou de qualquer outro artesão é completamente real, não correrá o risco de faltar com a verdade?*

— *Pelo menos – observou – os filósofos afirmariam que ele não fala com acerto.*

— Não admira, pois, que sua obra seja também uma expressão um tanto obscura da verdade.

— Não, por certo.

Como se observa, o lugar reservado para o artista na República é um espaço inferior, já que este é um “criador de aparências”. Relembramos aqui que o termo “criador”, ainda que de “aparências”, é usado pelo próprio Platão para se referir ao artista. Assim, segundo essa idéia, não se pode negar que o objeto no qual o artista, o *artesão*, trabalha é “*criação*”.

Aristóteles, porém, considera a arte como uma manifestação natural do homem, resgatando a “*criação poética*” do lugar inferior atribuído a ela por Platão. Para ele, a arte é *mimese*, ou seja, “*imitação da realidade*”. Dessa forma, para Platão ou para Aristóteles, a produção artística continua sendo algo dissociável do “*real*” ou simples “*cópia*” da realidade empírica, portanto, “*ficção*”.

Cabe então questionarmos a relatividade de tal conceito de arte, mais especificamente, do conceito de ficção: se mera reprodução da realidade (conceito dominante até o século XIX), ou criadora de uma.

Tomando como referência um de nossos clássicos, Machado de Assis, fica difícil concebermos a idéia de que, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um defunto possa narrar suas próprias memórias e até seu próprio enterro, caso tenhamos em mente o conceito de ficção como “*reprodução*”. Além disso, deve-se considerar o papel desempenhado pelo leitor na história de Machado. A partir de alguns dados, não todos, nem, necessariamente, em seqüência, fornecidos pelo narrador, o leitor vai reproduzindo-os na memória, estabelecendo sua própria seqüência, de modo a organizar um todo com sentido.

O emaranhado de significados, porém, dificilmente constituirá uma unidade se o leitor negligenciar seu papel (nesse sentido, de *co-autor*), pois a leitura, ou a narrativa, só se concretizará de fato a partir do trabalho conjunto entre narrador e leitor; a parceria de

ambos é que dará sentido à história narrada. Ou seja, em *Memórias Póstumas...* só existirá uma realidade se pensarmos que ela foi “criada” por meio do trabalho mútuo realizado entre quem narra e quem lê. Portanto, a concepção de que o leitor também é responsável pelo texto que lê sugere, conseqüentemente, uma mudança no conceito de ficção, já que o leitor, à medida que se percebe atuando, toma consciência de que está ajudando a “criar” uma realidade, e que ela não estava ali, pronta e acabada.

Questionando a oposição entre ficção e realidade, Walty (*op. cit.*) discute a relatividade em torno do que se considera “real”. Segundo a autora, *o real é fruto de um processo de relações do homem com os outros homens e com a natureza* (*op. cit.* 19). Trata-se, portanto, de ver o real como algo atravessado pelo ponto de vista de quem o elabora, daí a relatividade do conceito.

Isso posto, se o discurso literário é visto como fingimento e, por outro lado, as verdades e realidades ao nosso redor não são alheias à nossa influência, então tudo é ficção, construção, leituras que variam conforme a perspectiva dos sujeitos dos discursos circulantes. Dessa forma, cabe ver a ficção propriamente dita como uma visão de mundo, cuja construção se dá através da atividade da palavra, a qual, como se sabe, é essencialmente ideológica.

3.1 – A Personagem de Ficção

Em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, Filho, o leitor se depara, logo nas primeiras linhas da história a ser contada, com a seguinte “fala” do narrador:

Na minha opinião, não se podem criar personagens a não ser depois de haver estudado por muito tempo a humanidade, assim como não se pode falar um idioma que não se tenha aprendido seriamente.

Como ainda não tenho idade suficiente para inventar, contento-me em contar o que aconteceu e peço ao leitor que acredite na realidade desta história da qual todos os personagens, exceto a heroína, ainda estão vivos.

Além disso, em Paris há testemunhas da maior parte dos fatos que serão narrados aqui, e elas poderão confirmá-los, caso minha palavra apenas não baste. (...)

No fragmento destacado, delinea-se um ponto de vista acerca da personagem de ficção: são seres criados, inventados por alguém “muito” experiente, “conhecedor” o bastante da humanidade. Não sendo este o caso do jovem narrador, ele assegura aos leitores que a história que vai contar, assim como suas personagens, são reais, e que os fatos narrados podem ser testemunhados por terceiros em Paris, caso o leitor não “confie” o suficiente em sua palavra.

Todo o preâmbulo feito pelo narrador de *A Dama das Camélias* nada mais é que um artifício criado pelo autor do romance, via linguagem, para atestar o que diz e fazer crer o leitor na veracidade dos fatos apresentados. O jovem narrador também é um personagem criado pelo autor (Alexandre Dumas, Filho), pessoa que habita o mundo extraficcional. Do contrário, tem-se de admitir que quem narra é o próprio Dumas, Filho, confidente de *monsieur Duval* (amante de Marguerite Gautier) e que, “por uma circunstância particular”, conheceu de perto a história que ora torna pública. Caso se aceite tal possibilidade, a história narrada deverá ser vista não mais como um relato ficcional, mas como um relato biográfico, em que se identificam narrador e autor, assim como sua relação direta com a experiência vivida.

A estratégia de fazer crer o leitor na existência real de personagens retoma uma discussão teórica que, há muito, tem ocupado o cenário da Teoria da Literatura: a *personagem*. Até o século XIX, a concepção dominante acerca da personagem de ficção é não desvencilhar o ser fictício da “pessoa”, ser humano. Tal mudança, porém, só vai ocorrer com os *formalistas russos*, no século XX. Preocupados com os elementos que compõe o texto e com os procedimentos que o organizam enquanto sistema particular de signos, os formalistas propõem uma nova perspectiva de abordagem do texto ficcional: a obra, então, passa a ser encarada como a soma de recursos nela empregados (cf.: Brait:

1987), ou seja, como um sistema organizado de signos. Segundo esta visão, a personagem é apenas um dos componentes da *fábula* (conjunto de eventos que participam da obra de ficção, conforme a teoria dos formalistas russos). Com isso, os entes ficcionais se desprendem, definitivamente, *das muletas de suas relações com o ser humano* (Brait *op. cit.* 44), identificando-se como “seres ou instâncias de linguagem”.

Em *São Bernardo*, acompanhamos a atitude do autor (Graciliano Ramos) mobilizando estratégias várias para incutir no leitor a idéia de veracidade da história narrada. Dentre os recursos dos quais lança mão está a construção de um personagem narrador-autor da própria história. Assim como o narrador de *A Dama das Camélias*, Paulo Honório, no romance de Graciliano, se compromete a narrar fatos “verdadeiros”, e a prova de que o são é que ocorreram com ele mesmo.

Em se tratando de *São Bernardo*, torna-se difícil ao leitor “escapar” dos efeitos de realidade que emergem da leitura, a partir do exercício da palavra. Lugares, pessoas, animais, situações são moldados pela linguagem. Como instâncias lingüísticas, esses signos se acumulam e se combinam, permitindo ao leitor remeter-se a uma realidade determinada, àquela criada discursivamente, mas que adquiriu existência própria, independentemente da realidade extratextual.

Cabe acrescentar, porém, algum comentário acerca do elo entre a concepção de personagem como ser de linguagem x ser humano. Não se trata de “acreditar” ou não na existência real de seres ficcionais. Importa rever o tipo de relação entre a instância lingüística, edificada via discurso, e aquele que lhe dá vida no universo ficcional, ou seja, o autor da obra, “pessoa”, ente que habita o mundo da experiência compartilhada.

É certo que, uma vez constitutiva dos signos que compõem o universo textual, a personagem ganha independência do “real”, tornando-se um “elemento” de palavra, de linguagem, portanto, um ser de ficção. Por outro lado, não se pode deixar de lado a sua

gênese, muitas vezes vinculada a seres humanos, pessoas reais, que fazem ou fizeram parte das experiências de vida de seus criadores. Inúmeros são os depoimentos de escritores que confirmam a existência de tal relação. Indagado de onde viriam suas personagens, Ignácio de Loyola Brandão respondeu que, na maior parte das vezes, vêm de tudo que o rodeia, das pessoas que estão à sua volta, de gente que viu, observou, conviveu, entrevistou, amou (cf.: Brait *op. cit.* 75). Do próprio Graciliano Ramos, transcrevemos um trecho de *Cartas*, em que o escritor traz a público a gênese de suas “criaturas”:

Da fazenda conservo a lembrança de Amaro Vaqueiro e de José Baía. Na vila conheci André Laerte, cabo José da Luz, Rosenda lavadeira, padre José Ignácio, Felipe Benício, Teotoninho Sabiá e família, seu Batista, dona Marocas, minha professora, mulher de seu Antônio Justino, personagens que utilizei muitos anos depois.

(Ramos 1980: 13)

Como se vê, torna-se difícil desprender a personagem de ficção de suas relações com os seres humanos. Entretanto, não pretendemos, com essa abordagem, corroborar ponto de vista que vá de encontro às modernas teorias acerca da obra literária como entidade autônoma, desvinculada do real. Cabe lembrar que já afirmamos neste trabalho que a ficção “cria” realidades, o que nos impede de tratar quaisquer de seus constituintes como elementos “do real” onde vivenciamos nossas experiências, mas de uma realidade específica, a sua própria, emergida da leitura. O que ocorre, porém, é que os efeitos de realidade criados pela linguagem são de tal maneira edificados, que é inevitável a “comparação”, a identificação com o real experienciado pelo leitor.

Dessa forma, tanto ambientes quanto pessoas, animais, situações ou atitudes se confundem com o real tangível de cada um. Se ler é transportar-se para um outro mundo, é natural que tenhamos nossas próprias referências para reconhecer o universo de sentido que se nos apresenta. Caso contrário, como sabê-lo mundo?

4 – PAULO HONÓRIO: IMAGENS DO DIZER E DO COMO SE DIZ

No capítulo 1, tratamos da especificidade da literatura “graciliana”, ou seja, da forma como o autor concebe o fazer literário. Segundo a crítica, para Graciliano Ramos, a literatura está atrelada ao modo como ele pensa o mundo e o homem. Da relação mundo-homem é que surge a “sua” literatura.

Antonio Candido define o romance *São Bernardo* como o depoimento mais honesto de nossas letras; Assis Brasil aponta a linguagem objetiva como a principal marca do autor alagoano, característica também atestada por Afrânio Coutinho. Quanto a nós, interessamo-nos pela descoberta, pelo levantamento dos indícios do “como” Graciliano constrói o mundo ficcional de *São Bernardo*. Importa-nos saber de quais estratégias o autor se utiliza para criar uma realidade tão próxima da tangível.

Todo o romance sob o qual ora nos debruçamos é construído em torno do depoimento do narrador-autor-protagonista acerca da própria vida. No entanto, o leitor sequer é apresentado, nos dois primeiros capítulos, a este homem que lhe fala. Recorrendo ao título em busca de uma pista, os leitores de *São Bernardo* tampouco podem conseguir qualquer informação a respeito do que se vai narrar. Afinal, o que é *São Bernardo*? Uma identificação apenas. Pode ser qualquer coisa. Uma voz, somente, se mostra: a do narrador, que nada diz de si mesmo. Dispondo desta única ferramenta, será o leitor capaz de construir-lhe traços (origem, modos de ser e de se comportar, etc)? Começa o homem a

revelar-se pelo modo como constrói o seu discurso? Talvez, mas ainda é cedo. Nestas primeiras linhas, como antecipamos, não é permitido ao leitor conhecer, explicitamente, personagens, lugares ou tempo em torno do que se narra. O acesso a essas informações ainda é por via indireta. Do *eu* que narra, apenas uma pista: sabe-se, ao final do primeiro capítulo, que se chama “Paulo”:

—*Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo.*
(S. B. p. 7)

Mas que Paulo é esse? Quem é esse homem? Onde vive? Que história nos vai contar? Por enquanto, nós, os leitores, vamos construindo nossas próprias imagens acerca dele.

É chegada a hora de Paulo tomar a palavra, e o livro começa assim:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.
(S. B. p.5)

Há um projeto a ser executado: a construção do livro. Esse projeto, porém, é de alguém que se assume como sujeito de uma fala ao apropriar-se dos mecanismos da língua que o permitem configurar-se como tal: “imaginei”. Este “eu”, como vimos, seria Paulo, alguém que, ao tomar a palavra, se responsabiliza pelo discurso.

Duas palavras, no entanto, nos chamam atenção no fragmento acima: *construir* e *trabalho*. Ousamos esboçar uma primeira imagem de Paulo: um homem de *ação*, que *constrói* e *trabalha*. Em torno de seu projeto, Paulo então se movimenta no mundo, para executá-lo:

***Dirigi-me** a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. (...); **prometi** ao Arquímedes (...); para a composição literária **convidei** Lúcio Gomes de Azevedo Gondim (...). **Eu traçaria** o plano, **introduziria** na história rudimentos de agricultura e pecuária, **faria** as despesas e **poria** o meu nome na capa.*
(S. B. p. 5)

Aqui, já somos capazes de testemunhar o dinamismo de nosso personagem. Não há perda de tempo; as ações são rápidas. A sucessão de orações coordenadas contribui para

que o leitor tenha esta impressão: a de que tudo se passa quase ao mesmo tempo, num *flash*: “dirigi-me”, “prometi”, “convidei”, “traçaria”, “introduziria”, “faria” e “poria”.

Todo esse dinamismo, porém, tem como ponto de partida o *eu*, elemento *centralizador*, como bem ilustra o final do fragmento:

(...). *Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa.*

O projeto existe, mas *eu traçaria o plano*. O trecho, por si só, já nos dá pistas de um eu centralizando ações em torno de si mesmo, e que, por extensão dessa sua capacidade de centralizar, *dispõe* dos outros (os grifos são nossos):

Afastei-o da combinação e concentrei as minhas esperanças em Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam.
(S. B. p. 6)

Eu por mim, entusiasmado com o assunto, esquecia constantemente a natureza do Gondim e chegava a considerá-lo uma folha de papel destinada a receber as idéias confusas que me fervilhavam na cabeça.
(S. B. p. 7)

Com autoridade (grifos nossos):

*O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:
—Vá para o inferno, Gondim. Você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!*
(S. B. p. 7)

Não obstante o esforço, o projeto traçado por Paulo encontra obstáculos (grifos nossos):

Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendíamos.
(S. B. p. 5)

Através desta fala, Paulo nos dá mais uma pista a seu respeito, ainda sem se revelar: trata-se de um homem de *linguagem simples*, que faz uso de expressões populares, do registro coloquial, para se comunicar (grifos nossos).

(...) e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante *lambujem*.
(S. B. p. 5)

—*É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! Beba conhaque, Gondim.*

(S. B. p. 7)

(...) *Na opinião dos caboclos que aqui me servem, **todo caminho dá na venda.***

(S. B. p. 8)

*Casimiro Lopes acocora-se num canto. Volto a sentar-me, releio estes períodos **chinfrins.***

(S. B. p. 9)

(...) *Tudo isso é fácil quando está terminado e **embira-se** em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, **olha os quatro cantos e não tem em que se pegue**, as dificuldades são terríveis.*

(S. B. p. 9)

Ao apropriar-se de um determinado registro da língua, Paulo faz com que o leitor se pergunte de **onde** fala este homem.

Inicialmente, é possível dizer apenas que se trata de um ambiente rural. Também no caso, as pistas são dadas por meio do léxico (grifos nossos):

*Trabalhamos alguns dias. À tardinha Azevedo Gondim entregava a redação ao Arquimedes, trancava a gaveta onde guarda os níqueis e as pratas, tomava a bicicleta e, pedalando meia hora pela **estrada de rodagem** que ultimamente Casimiro Lopes andava a consertar com dois ou três homens, alcançava S. Bernardo.*

(S. B. p. 6)

*Íamos para o **alpendre**, mergulhávamos em cadeiras de vime e ajeitávamos o enredo, fumando, olhando as **novilhas caracus** que **pastavam** no **prado**, embaixo, e mais longe, à entrada da **mata**, o telhado vermelho da serraria.*

(S. B. p. 6)

*Levantei-me e encostei-me à **balaustrada** para ver de perto o **touro limosino** que Marciano conduzia ao **estábulo**. **Uma cigarra começou a chiar**. A velha Margarida veio vindo pelo **paredão do açude**, curvada em duas. Na torre da igreja uma **coruja piou**. Estremeci, pensei em Madalena. Em seguida enchi o cachimbo.*

(S. B. p. 7)

Mas que lugar é este de onde fala Paulo? Recorrendo à sua linguagem, o leitor se dá conta de que ela apresenta elementos que, senão inteiramente regionalistas, são mais comumente usados em um determinado espaço geográfico brasileiro, o que caracteriza o usuário de tal registro como falante de uma dada região do Brasil, talvez o Nordeste. Mais

uma vez, essa imagem se constrói por meio do léxico e de algumas expressões alheias ao uso comum da língua portuguesa⁶. Vejamos estes exemplos (os grifos são nossos):

*Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão **potoqueiro**.*

(S. B. p. 8)

*De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na **venda**.*

(S. B. p. 8)

*Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, **encoivarava** isto brincando.*

(S. B. p. 9)

*(...) Tudo isso é fácil quando está terminado e **embira-se** em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e **não tem em que se pegue**, as dificuldades são terríveis.*

(S. B. p. 9)

*(...) E o **pequeno** que ali está chorando necessita quem o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver.*

(S. B. p. 10)

Já foi possível traçar o esboço da figura de Paulo como homem de *ação*, *dinâmico*, com um projeto em mente e que, para executá-lo, dispõe dos outros, comandando. A imagem de Paulo como homem *determinado*, que não desanima diante do fracasso, pode ser traçada a partir das seguintes passagens (grifos nossos):

*Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e **inicie** a **composição de repente**, **valendo-me dos meus próprios recursos** e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta.*

(S. B. p. 8)

*Continuemos. **Tenciono** contar a minha história. Difícil.*

(S. B. p. 8)

A determinação de Paulo Honório, no entanto, tem em S. Bernardo, a fazenda, seu ponto de chegada. Eis uma passagem em que, além de apontar para essa característica do personagem, traça-lhe o perfil de homem *trabalhador*, *empreendedor* e *grande proprietário rural* (os grifos são nossos):

*(...) **O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroador,***

⁶ A palavra *comum*, no que se refere ao uso da língua portuguesa, está sendo usada no sentido de domínio coletivo, opondo-se, portanto, a uso regional.

introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, *adquirir* um rebanho bovino regular.

(S. B. p. 9)

Como ele mesmo diz, tudo isso “embira-se” em duas linhas, mas nem assim deixa de mostrar que, por meio de sua fala, Paulo revela dinamismo, determinação e espírito empreendedor, de quem pensa com objetividade e executa seus projetos conforme o plano que traça.

A partir daí, acrescentam-se novos dados. Nome: Paulo Honório. Idade: cinquenta anos. Traços físicos: oitenta e nove quilos, sobrelhas cerradas e grisalhas, rosto vermelho e cabeludo. Informações gerais: “muita consideração” dos que o cercam; não conheceu pai nem mãe, julga-se, portanto, o iniciador de uma família. Por enquanto, fiquemos com esta imagem do narrador, fornecida por esses fragmentos. Posteriormente, teremos a oportunidade de detalhar-lhe o perfil com o propósito de confirmar o que nos propomos lançar como hipótese de investigação: Graciliano Ramos constrói a imagem do *eu-narrador-protagonista* através do modo como estrutura os enunciados da narrativa, ou seja, da maneira de dizer.

Como já afirmamos, partimos do princípio de que Graciliano concretiza na escrita a sua concepção do fazer literário: a ficção como fruto da experiência vivida, portanto marcada pela *sinceridade* do artista ao transportar a matéria da vida para a matéria escrita. Cabe ressaltar que o termo sinceridade não está sendo tomado com quaisquer conotações éticas, relacionando-o a verdade ou mentira. A palavra deve ser entendida como a capacidade de ser verdadeiro e convincente no que se refere à visão de mundo do artista, ou, no dizer de Candido (1992: 89), seria o *esforço constante para exprimir uma verdade essencial, manifestar o real com um máximo de expressividade, que corresponda à visão*

justa. Será, pois, do exercício da capacidade de ser verdadeiro que o autor de *São Bernardo*⁷ fará emergir uma estreita correlação entre técnica e universo narrado.

“Continuemos”, então, o nosso percurso pela narrativa de Paulo Honório, objetivando encontrar dados que possam corroborar a imagem de nosso protagonista esboçada nos dois primeiros capítulos do romance, como vimos há pouco.

4.1 – Das Imagens

Nos dois capítulos iniciais de *São Bernardo*, o narrador faz o que se pode chamar de *metaliteratura*, isto é, fala do processo de composição do livro que está a escrever. À exceção de algumas informações dispersas, o livro, no que tange ao objeto do relato, apresentação de personagens, descrição de lugar e tempo em que ocorrem as ações, principia somente no capítulo 3.

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor.
(S. B. p. 10)

No entanto, apesar da brevidade do dito e de não se deter em pormenores a respeito da narrativa, já vimos que o *eu* que se manifesta lingüisticamente nas poucas páginas iniciais do livro é capaz de deixar sua marca. Com efeito, resta-nos procurar, a partir deste ponto, os indícios textuais que podem nos ajudar a confirmar os traços que levantamos acerca da figura de Paulo Honório, autor, narrador e protagonista do romance. Vejamos, portanto, que imagem é possível traçar do nosso personagem nesse primeiro parágrafo do capítulo 3.

⁷ Para evitar ambigüidade, doravante adotaremos as expressões “autor de fato”, em referência a Graciliano Ramos, e “autor ficcional”, em referência a Paulo Honório, no que tange à escrita do romance *São Bernardo*.

a) franqueza

Dada a expressão *começo declarando*, do fragmento transcrito acima, instaura-se, efetivamente, uma nova realidade, a da feitura do livro. O relato começa a partir do momento em que o enunciador assim o declara. Trata-se do enunciado sendo construído simultaneamente à ação da escrita. Nesse instante, o *eu* assume-se como agente de um fazer acontecer, usando a linguagem como forma de ação.

Segundo Austin (*apud* Maingueneau 1996:6), estruturas verbais do tipo “declarar”, “jurar”, “batizar”, etc. compõem o rol dos chamados *verbos performativos*, cuja singularidade é cumprir o que dizem apenas pela sua enunciação. No exemplo, a *ação* de *começar* tem início no instante em que o enunciado a manifesta. Considerando-se a expressão verbal (primeira pessoa do presente do indicativo + gerúndio) sob a categoria de aspecto, tem-se um processo *não concluído e progressivo*, isto é, uma ação que começa no presente e que se estende no tempo (cf. Azeredo 2000: 132).

Quanto ao significado do verbo *começar*, uma de suas acepções é *fazer a primeira experiência ou tentativa em algum campo*⁸. Desperta-nos a atenção para esse dado o fato de se imbricarem, em uma mesma construção lingüística, duas situações de uso: primeiramente, o sentido do verbo remete, como vimos, à própria ação de escrever que se estende no tempo, desde o presente; na segunda leitura, observamos a estreita relação entre o que se manifesta no enunciado (*começo declarando*) e a experiência de Paulo Honório como escritor, ocupação para a qual, segundo ele, não está habilitado.

Tomando-se o contexto enunciativo (Paulo se dispõe a contar a história da própria vida), o uso do verbo *declarar* assume conotação bastante específica. Não se trata de atribuir à palavra valor equivalente aos sinônimos *dizer* ou *falar*. Neste caso, a natureza do que se vai narrar implica, por parte do sujeito que fala, no compromisso moral com a

⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

verdade em relação ao que é dito, ou seja, as informações dadas vinculam-se, necessariamente, a fatos verdadeiros, daí se empregar o verbo *declarar*, cuja restrição semântica atende ao propósito do relato autobiográfico.

Ainda no parágrafo introdutório do Capítulo 3, apropriamo-nos de alguns dados a respeito do protagonista, tais como nome completo, idade, traços físicos e a consideração alheia. “Para falar francamente”, Paulo identifica-se, revela a seus interlocutores o traço que o individualiza perante os outros homens na sociedade: chama-se *Paulo Honório*. Quanto à idade, *cinquenta anos*. Estamos lidando com um homem maduro que, do alto de seus *oitenta e nove quilos*, impõe-se com suas *sobrancelhas cerradas e grisalhas* (sinal de maturidade), além de um *rosto vermelho e cabeludo*. Como ele mesmo diz, essas qualidades lhe têm rendido muita *consideração*.

Seria lícito afirmar que um homem que se identifica de tal maneira estaria agindo com hipocrisia? A serviço da franqueza e da sinceridade, Paulo expõe acontecimentos de sua vida que, talvez, devido à posição que ocupa (no relato e na vida), devesse omitir. Aliás, ele mesmo faz referência a isso:

Afinal foi bom privar-me da cooperação de padre Silvestre, de João Nogueira e do Gondim. Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro.

(S. B. p. 8)

Paulo, no entanto, não se exime de revelar sua origem humilde ou seus atos “pouco dignos de nota”. Não conheceu pai ou mãe, foi guia de cego e vendedor de doces quando criança e trabalhou no eito, arrastando enxada em troca de alguns tostões:

Para falar com franqueza, o número de anos assim positivo e a data de São Pedro são convencionais: adoto-os porque estão no livro de assentamentos de batizados da freguesia. Possuo a certidão, que menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe. Provavelmente eles tinham motivo para não desejarem ser conhecidos. Não posso, portanto, festejar com exatidão o meu aniversário. [...].

(S. B. pp. 10/11)

Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces.

(S. B. p. 11)

—Sei lá como principiei! Quando dei por mim, era guia de cego. Depois vendi as cocadas da velha Margarida. Já lhe contei.

(S. B. p. 115)

Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referência. Numa sentinela, que acabou em furdunço, abreei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou se mijando de gosto. Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear o João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó-de-boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes.

(S. B. p.11/12)

No âmbito da história, o autor (ficcional) de *São Bernardo* reitera o caráter franco de seu procedimento, na medida em que reproduz no enunciado (envolvendo Paulo Honório e o velho Mendonça) a mesma situação de discurso em que os envolvidos são o *eu* que toma a palavra (Paulo Honório) e seus prováveis interlocutores (os leitores do texto). No Capítulo 6, já de posse das terras tão sonhadas, Paulo discorre sobre o segundo encontro que tivera com o velho Mendonça, proprietário da fazenda vizinha que teimava em invadir os limites de São Bernardo. O conteúdo da conversa entre os dois é de pouca importância prática, resumindo-se a assuntos banais e corriqueiros. Chama atenção, porém, o trecho que faz referência à origem de Paulo Honório:

[...]. Mendonça, espantado, perguntou onde eu tinha visto d. Alexandrina.

—Faz tempo. Fui morador do velho Salustiano. Arrastei a enxada, no eito.

As moças acanharam-se mas o pai achou que eu procedia com honestidade revelando francamente a minha origem. Depois queixou-se dos vizinhos (nenhum se dava com ele).

—Há por aí umas pestes que principiaram como o senhor e arrotam importância. Trabalhar não é desonra. Mas se eu tivesse nascido na poeira, por que havia de negar?

Tentou envergonhar-me:

—Trabalhador alugado, hem? Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho, e conceituado, furtou galinhas.

(S. B. pp. 28/29)

A presença desse fragmento na narrativa pode fazer com que o leitor veja-se também na mesma condição em que se encontra o dono de Bom Sucesso, no que tange ao procedimento de Paulo. Tendo ele, do mesmo modo que o faz com Mendonça, revelado a nós, leitores, a origem simples e o modo como principiou a vida, não estaria procedendo com honestidade? Isso posto, não estaria Paulo Honório (autor) lançando mão de mais uma estratégia discursiva perante o leitor, para fazer crer na franqueza da sua declaração? Certamente caberá ao leitor a tarefa de ligar estas duas situações de discurso.

A sinceridade do relato também ganha vulto no reconhecimento, por parte do narrador protagonista, acerca do rumo que deu à própria vida. A brutalidade do homem reflete-se nos traços físicos, na deformidade de sua figura (atente-se, sobretudo, à adjetivação):

Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram enormes, curtos e grossos. Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos!

(S. B. p. 140)

Levantei-me e aproximei-me da luz. As minhas mãos eram enormes. Fui ao espelho. Muito feio, o dr. Magalhães; mas eu, naquela vida dos mil diabos, berrando com os caboclos o dia inteiro, ao sol, estava medonho. Queimado. Que sobranceiras! O cabelo era grisalho, mas a barba embranquecia. Sem me barbear! Que desleixo!

(S. B. p. 140)

Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. [...] O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer, 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? Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa. [...]

(S. B. p. 184/185)

Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.

(S. B. p. 188)

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.

(S. B. p. 190)

Simbolicamente, Paulo se “levanta” e aproxima-se da “luz”. Mirando-se no “espelho”, vê-se, pela primeira vez, física e intimamente. Defeitos inconfessáveis são trazidos à consciência. Sente-se “inútil”, “alejado” e de “coração miúdo”. Com efeito, essas características não se referem ao aspecto físico, mas é vendo o exterior que Paulo se dá conta da deformidade interna. A descoberta, porém, não faz dele um novo homem. É tarde para isso. A “casca” se tornou dura demais:

Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou.

(S. B. p. 190)

Outra vez chamamos atenção para a franqueza do protagonista (aspecto este reiterado através do uso da palavra “franco”). Renunciando a uma postura politicamente correta, ele “declara” publicamente sua incapacidade de se modificar. O quadro que se forma a partir desse conjunto de dados é de alguém que se mostra como é de fato, sem disfarces ou subterfúgios.

b) determinação e objetividade

A composição da figura de Paulo Honório como homem determinado pode ser analisada sob dois aspectos. Inicialmente, temos o grande proprietário rural se lançando à atividade de escritor. Mesmo ciente das dificuldades, Paulo decide privar-se da cooperação de padre Silvestre, João Nogueira e Gondim e arrisca-se em ramo desconhecido, a fim de “descascar” fatos relacionados à sua vida:

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade.

(S. B. p. 9)

Valendo-se, segundo ele, de seus próprios recursos, o aspirante a escritor inicia a composição do livro. Assim nasce *São Bernardo*, romance: da necessidade que tem o homem de falar de si, de compreender, através da escrita, acontecimentos distantes, desilusões.

Aos poucos, a leitura nos vai revelando o outro objeto da tenacidade de Paulo Honório: o acúmulo de capital, o desejo de se apossar das terras de São Bernardo. No plano do enunciado, observam-se as primeiras ações rumo à concretização desse projeto. Primeiro, o “título de eleitor”; logo em seguida, o empréstimo tomado a agiota, o pagamento da dívida, o lucro, a dificuldade; depois, os primeiros sinais de capital: de devedor, passa a credor do Pereira (agiota), deixando-o sem nada.

Como quem narra com pressa, sem tempo a perder, Paulo Honório transpõe, para o plano da língua, o percurso de uma vida, usando apenas três períodos:

Nesse tempo, eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro. Tirei o título de eleitor, e 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.

De bicho na caçação (falando com pouco ensino), espernei nas unhas do Pereira, que me levou músculo e nervo, aquele malvado. Depois vinguei-me: hipotecou-me a propriedade e tomei-lhe tudo, deixei-o de tanga. Mas isso foi muito mais tarde.

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas.

(S. B. p. 12)

Predominantemente coordenadas, essas três construções sintáticas imprimem velocidade à narração. Os verbos no gerúndio, sucessivamente encadeados, indicam como se deu o processo de perseguição ao capital: *vijando, negociando, ganhando, perdendo, marchando, assinando, realizando*. Imbricadas na estrutura formal, essas ações assinalam o ritmo acelerado com que Paulo Honório se movimenta no mundo em busca de seu objetivo.

Do ponto de vista do efeito de sentido causado, a coordenação funciona como uma estratégia lingüística a mais para traduzir caracteres da personalidade do narrador: homem prático, dinâmico, trabalhador, que anda depressa. Como tal, Paulo Honório tem necessidade de comunicação rápida, sintética, reduzida ao essencial, o que lhe economiza tempo e espaço:

—E não se enche o quengo com estopadas, acrescentei. Vocês engolem muita bucha, Gondim. Há por aí volumes que cabem em quatro linhas.

(S. B. p. 92)

[...]. Comigo é trás zás, nó cego. Subterfúgios não.

(S. B. p. 114)

Com efeito, o uso desse torneio sintático em *São Bernardo* assume duas feições: Imprime rapidez ao relato, procedimento compatível ao de um homem dinâmico, agente do próprio fazer (os grifos são nossos):

[...]Andei, virei, mexi, procurei empenhos – e ele duro como beira de sino.

(S. B. p. 13)

*Naquele segundo ano houve dificuldades medonhas. **Plantei** mamona e algodão, mas a safra foi ruim, os preços baixos, **vivi** meses aperreado, **vendendo** macacos e **fazendo** das fraquezas forças para não ir ao fundo. **Trabalhava** danadamente, **dormindo** pouco, **levantando-me** às quatro da manhã, **passando** dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, **comendo** nas horas de descanso um pedaço de bacalhau assado e um punhado de farinha. À noite, na rede, **explicava** pormenores do serviço a Casimiro Lopes. Ele acorava-se na esteira e, apesar da fadiga, ouvia atento. Às vezes Tubarão ladrava lá fora e nós aguçávamos o ouvido.*

(S. B. pp. 27/28)

Muitas vezes conferindo estilo telegráfico ao enunciado (os grifos são nossos):

*Dr Sampaio escreveu um bilhete à família e entregou-me no mesmo dia trinta e seis contos e trezentos. Casimiro Lopes foi o portador. **Passei** o recibo, **agradeci** e **despedi-me**:*

*—**Obrigado, Deus o acrescente. Sinto muito ter-lhe causado incômodo. Adeus.***

(S. B. p. 13)

***Mais tiros na pedreira, os últimos. Pensei no Mendonça. Canalha.** Do lado de cá da cerca o algodão pintava, a mamona crescia nos aceiros da roça; do lado de lá, sapé e espinho. **Quantas braças de terra aquele malandro tinha furtado! Felizmente estávamos em paz. Aparentemente.** De qualquer forma era-me necessário caminhar depressa.*

(S. B. p. 32)

E revela a visão objetiva do protagonista em relação ao mundo, no sentido de não se prender a pormenores, extraindo dos acontecimentos “algumas parcelas” e dispensando o

que não é de seu interesse. Neste caso, a estruturação dos enunciados, caracterizados pela justaposição de fatos, marca tão-somente a síntese de idéias:

Joaquim sapateiro morreu. Germana arruinou. Quando me soltaram, ela estava na vida, de porta aberta, com doença-do-mundo.

(S. B. p. 12)

Na pedreira perdi um. A alavanca soltou-se da pedra, bateu-lhe no peito, e foi a conta. Deixou viúva e órfãos miúdos. Sumiram-se: um dos meninos caiu no fogo, as lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se.

(S. B. p. 38)

A objetividade de Paulo Honório reflete-se ainda no nível metaliterário⁹, em que se explicita o processo adotado na construção da narrativa. O estilo sucinto é justificado ao leitor (os grifos são nossos):

*[...]Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão. A parte referente à enxaqueca de d. Glória (e a enxaqueca ocupou, sem exagero, metade da viagem) virou fumaça. **Cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices** ditas por mim e por d. Glória. Ficaram muitas, as que as minhas luzes não alcançaram e as que me pareceram úteis. **É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço.***

(S. B. p. 77)

Concentrando toda a sua energia no acúmulo de capital, Paulo Honório executa, cuidadosamente, cada passo do projeto que traçara para si, tornando-se um grande proprietário de terras, respeitado e temido por todos.

[...]E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. Alcancei mais do que esperava, mercê de Deus. Vieram-me as rugas, já se vê, mas o crédito, que a princípio se esquivava, agarrou-se comigo, as taxas desceram. E os negócios desdobraram-se automaticamente. Automaticamente. Difícil? Nada! Se eles entram nos trilhos, rodam que é uma beleza. Se não entram, cruzem os braços. Mas se virem que estão de sorte, metam o pau: as tolices que praticarem viram sabedoria. Tenho visto criaturas que trabalham demais e não progridem. Conheço indivíduos preguiçosos que têm faro: quando a ocasião chega, desenroscam-se, abrem a boca – e engolem tudo. Eu não sou preguiçoso. Fui feliz nas primeiras tentativas e obriguei a fortuna a ser-me favorável nas seguintes.

(S. B. p. 39)

⁹ Trataremos mais detalhadamente deste ponto no item 4.2.

Uma vez alcançados a fortuna, o prestígio e a posse da fazenda, Paulo Honório percebe que lhe falta algo para finalizar sua obra: um herdeiro para as terras de São Bernardo.

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma idéia 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 difícil de governar. [...]Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo.

(S. B. p. 57)

Determinado a encontrar uma companheira, ele, depois de muito procurar, encontra na professora Madalena a mulher ideal para concretizar seu projeto:

Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela. O acaso não veio, e decidi procurar o João Nogueira, informar-me do nome, posição, família, as particularidades necessárias a quem pretende dar uma cabeçada séria.

(S. B. p. 69)

No episódio em que se dá o “acerto” entre os dois, o leitor tem a oportunidade de observar até que ponto vai a objetividade de nosso protagonista. Primeiro, no modo como formula o pedido de casamento à futura mulher. A abordagem é seca e direta; não há rodeios:

—Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra...Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez..

(S. B. p. 88)

Diante da reação de Madalena, alegando que ambos não se conhecem a ponto de se tornarem marido e mulher, Paulo “dispara”:

—Ora essa! Não tenho contado pedaços da minha vida? O que contei vale pouco. A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as ventas e pode dar uma boa mãe de família.

(S. B. p. 88)

Eles continuam a conversar. Madalena agradece o “oferecimento” e diz a Paulo que a verdade é que ela é “pobre como Job”. Ele, então, procura meios de convencê-la do contrário. O fragmento a seguir dá mostras do máximo a que Paulo consegue chegar em termos afetivos. Em se tratando dele, suas palavras soam como um afago em Madalena:

—*Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu.*

(S. B. p. 89)

Passa o tempo e ele aguarda uma resposta. Pressionada, ela diz que não sente amor. Ao que Paulo retruca (grifo nosso):

—*Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. **Eu não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas.** Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia.*

(S. B. p. 93)

Ele parece não se dar conta da contradição que há entre seu modo de pensar e a atitude que está prestes a tomar. Assim, Madalena lhe pede um ano de prazo para preparar-se. Flagram-se, então, a visão comercial do casamento e a objetividade do homem. Uma vez “acertado” o “negócio”, não há o que esperar (o grifo é nosso):

—*Um ano? **Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas.***

(S. B. p. 93)

Por fim, destaque-se ainda a forma como Paulo comunica o casamento a d. Glória. O tom do comunicado, apesar de estruturar-se em frases declarativas, assume feição imperativa, graças à maneira direta com que ele dá a notícia (grifo nosso):

Procurei maneira de formular o pedido, mas perturbei-me e não atinei com o que devia dizer:

—*D. Glória, **comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados. Para usar linguagem mais correta, vamos casar. A senhora, está claro, acompanha a gente.***

(S. B. p. 93)

c) empreendimento e construção/desconstrução

Intimamente relacionado à personalidade determinada e objetiva de Paulo Honório, destacamos o espírito empreendedor e construtor como outra de suas características. Da necessidade de concretizar sua meta, Paulo transforma-se em uma “máquina” trabalhadora. No nível da enunciação, merece destaque o progresso de São Bernardo.

A fazenda, tomada ao Padilha, encontra-se arruinada:

Achei a propriedade em cacos: mato, lama e potó como os diabos. A casa grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente!

(S. B. p. 15)

—Bobagem! S. Bernardo não vale o que um periquito rói. O Pereira tem razão. Seu pai esbagaçou a propriedade.

(S. B. p. 18)

Dirigi-me à casa grande, que parecia mais velha e mais arruinada debaixo do aguaceiro. Os muçambês não tinham sido cortados. Apeei-me e entrei batendo os pés com força, as esporas tinindo. Luís Padilha dormia na sala principal, numa rede encardida, insensível à chuva que açoitava as janelas e às goteiras que alagavam o chão. [...].

(S. B. p. 19/20)

Em pouco tempo, o novo proprietário começa as obras de reconstrução:

Dei uma vista no algodoal e encaminhei-me ao paredão do açude. Poucos trabalhadores.

Subi a colina. Tinham-se concluído os alicerces desta nossa casa, as paredes começavam a elevar-se. [...].

[...].

Fiz algumas perguntas ao pedreiro. Um pedreiro só. As paredes tinham um metro de altura. Se eu empregasse muitos operários, as obras sairiam mais baratas. O paredão do açude não ia para a frente, acuava. E a pedreira, onde uns vultos miudinhos se moviam, era como se em seis meses de trabalho não tivesse sido desfalcada.

(S. B. p. 31)

Apesar dos obstáculos, do capital ainda escasso, Paulo Honório dá continuidade a seus empreendimentos:

Efetuei transações arriscadas, endividei-me, importei maquinismos e não prestei atenção aos que me censuravam por querer abarcar o mundo com as pernas. Iniciei a pomicultura e a avicultura. Para levar meus produtos ao mercado, comecei uma estrada de rodagem. Azevedo Gondim compôs sobre ela dois artigos, chamou-me patriota, citou Ford e Delmiro Gouveia. Costa Brito também publicou uma nota na Gazeta, elogiando-me e elogiando o chefe político local. Em conseqüência mordeu-me cem mil-réis.

(S. B. p. 40)

A certa altura, recebe a visita do governador, momento em que, além de representar a coroação de Paulo Honório como grande proprietário, também somos convidados a conhecer seus empreendimentos, a transformação que realizara na velha fazenda onde fora trabalhador alugado.

O governador gostou do pomar, das galinhas Orpington, do algodão e da mamona, achou conveniente o gado limosino, pediu-me fotografias e perguntou onde ficava a escola. Respondi que não ficava em parte nenhuma. No almoço,

que teve champanhe, o dr. Magalhães gemeu um discurso. S. excia. tornou a falar na escola. Tive vontade de dar uns apartes, mas contive-me.

(S. B. p. 42)

E fui mostrar ao ilustre hóspede a serraria, o descaroçador e o estábulo. Expliquei em resumo a prensa, o dínamo, as serras e o banheiro carrapaticida. De repente supus que a escola poderia trazer a benevolência do governador para certos favores que eu tencionava solicitar.

(S. B. p. 42)

Procedendo a um levantamento, no plano da língua, acerca das realizações de Paulo Honório em São Bernardo (propriedade), chamam atenção as ocorrências lexicais referentes à ação de *construir*, *edificar*. Primeiro a casa (os grifos são nossos):

*Subi a colina. Tinham-se **concluído** os **alicerces** desta nossa casa, as **paredes** começavam a **elevantar-se**.*

(S. B. p. 31)

***Concluiu-se a construção** da casa **nova**. Julgo que não preciso descrevê-la.*

(S. B. p. 38)

Depois a estrada de rodagem:

*[...]Para levar os meus produtos ao mercado, **comecei** uma estrada de rodagem.*

(S. B. p. 40)

O açude:

*[...]Fazia três anos que o açude estava **concluído** – burrice, na opinião do Fidélis.*

(S. B. p. 42)

Os mata-burros:

*—Desorientem essas cavalgadas. Olhem que estou **fazendo obra** pública e não cobro imposto. É uma vergonha. O município devia auxiliar-me. Fale com o prefeito, dr. Nogueira. Veja se ele me arranja umas barricas de cimento para os mata-burros.*

*Não recebi o cimento, mas **construí** os mata-burros. Como os meus planos eram volumosos e adotei processos irregulares, as pessoas comodistas julgaram-me doido e deixaram-me em paz.*

(S. B. p. 42)

A igreja:

*Mais tarde, enquanto dos **alicerces** da igreja olhávamos a paisagem, chamei de parte o advogado.*

(S. B. p. 43)

No plano discursivo, a esse leque de empreendimentos acrescenta-se o último feito, o romance, que se constrói sob o olhar do leitor:

*Antes de iniciar este livro, imaginei **construí-lo** pela divisão do trabalho.*

(S. B. p. 5)

Cumpre observar que no nível do enunciado afirma-se que o livro é uma *construção*. Por sua vez, atesta-se o que é dito na medida em que a dinâmica desse processo é flagrada no âmbito da enunciação. Inicialmente, a idéia, o plano de fazer a obra; depois, as primeiras providências para sua execução: distribuição de tarefas a cada um dos respectivos “colaboradores” (trabalhadores). Desentendimentos entre os envolvidos no processo, quanto à maneira de realizar a tarefa. Malogro: o projeto desanda. Em seguida, a composição é retomada pelo seu idealizador, contando tão-somente com seus próprios recursos. O livro começa.

Paralelamente à construção do romance, o narrador-protagonista-autor de *São Bernardo* vai fornecendo elementos ao leitor para que este também possa “construir” a imagem de quem enuncia o discurso. A figura de Paulo Honório começa então a delinear-se perante o leitor: toda a trajetória empreendedora do grande proprietário rural é relatada, desde a infância miserável até os cinquenta anos, idade em que se encontra no momento em que resolve contar sua história.

A essa idéia de construção, tanto do romance quanto do protagonista, erigida na e pela linguagem, corresponde uma outra, como contraparte da primeira: a desconstrução. À medida que o livro avança (construindo-se de fato), Paulo se dá conta da própria imagem, do homem em que se transformou. Opera-se, então, o processo de desconstrução psicológica do personagem às vistas do leitor. No capítulo 19, Paulo Honório retoma a temporalidade da narração em si mesma, dando a perceber que já não é o mesmo internamente. Aqui as palavras são cuidadosamente arranjadas, contribuindo para acentuar a agitação agonizante de Paulo Honório. A atmosfera criada é de exagero, de imensurabilidade, daí a seleção lexical em torno desse traço semântico (grifos nossos):

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração.

(S. B. p. 101)

Quanto à visão das coisas, à percepção do tempo e do espaço, tudo se torna confuso à mente perturbada. Acontecimentos do passado misturam-se ao tempo presente:

Agora seu Ribeiro está conversando com d. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta.

—Casimiro!

Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele, com chapéu de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota.

(S. B. p. 102)

No âmbito do enunciado, o turbilhão de dúvidas, incertezas, indagações e até mesmo a possibilidade de consertar o que passou espelham-se nas muitas construções interrogativas e no uso das reticências:

A voz de Madalena continua a acariciar-me. Que diz ela? Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano. Isto me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo. Loucura estar uma pessoa ao mesmo tempo zangada e tranqüila. Mas estou assim. Irritado contra quem? Contra mestre Caetano. Não obstante ele ter morrido, acho bom que vá trabalhar. Mandrião!

[...]

Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.

(S. B. p. 102)

Padilha assobia no alpendre. Onde andaré Padilha?

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. Absurdo.

(S. B. p. 103)

Decorrido o tempo da composição do livro, flagramos o homem Paulo Honório afetado pela consciência de si. Diante do quadro que se lhe apresenta, sente-se “arrasado”:

Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde 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.

Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. Quando o Costa Brito, por causa de duzentos mil-réis que me queria abafar, vomitou os dois artigos, chamou-me doente, aludindo a crimes que me imputam. O Brito da Gazeta era uma besta. Até hoje, graças a Deus, nunca um médico me entrou em casa. Não tenho doença nenhuma.

[...] O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada.

(S. B. p. 184)

[...] *Considerando, porém, que os enfeites do meu espírito se reduzem a farrapos de conhecimentos apanhados sem escolha e mal cosidos, devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha.*

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.

[...]

Julgo que me desnorteei numa errada.

(S. B. p. 186)

O desolamento interno, resultado da visão de si, reflete-se no exterior. Desmorona o homem, desfaz-se a obra de uma vida, tal qual um castelo de areia. Atente-se para o uso do travessão, acentuando formalmente a ruptura entre os substantivos e os respectivos adjetivos e verbos a eles relacionados. Paira a impressão de abandono, desalento e morte:

*Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa. O jardim, a horta, o pomar – **abandonados**; os marrecos-de-pequim – **mortos**; o algodão, a mamona – **secando**. E as cercas dos vizinhos, inimigos ferozes, **avançam**.*

(S. B. p. 184/185)

Paulo manifesta, de balde, a vontade de voltar no tempo, recomeçar a vida com Madalena, ser um outro homem. Há ainda um “se...”. Impossível. Reconhece a incapacidade de modificar-se:

Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.

A agitação diminui.

—Estraguei a minha vida estupidamente.

Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige.

(S. B. p. 188)

Cabe ressaltar que, se por um lado a imagem de Paulo Honório como homem dinâmico e empreendedor é construída também pela maneira de enunciar, da mesma forma podemos testemunhar, através de expedientes lingüísticos, a transformação do protagonista. As estruturas organizadas em torno de verbos de ação e de sentido ativo vão dando lugar à passividade. Se antes o *eu* caracterizava-se pelo dinamismo (grifos nossos):

***Dirigi-me** a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. (...); **prometi** ao Arquimedes (...); para a composição literária **convidei** Lúcio Gomes de Azevedo*

Gondim (...). *Eu traçaria o plano, **introduziria** ná história rudimentos de agricultura e pecuária, **faria** as despesas e **poria** o meu nome na capa.*
(S. B. p. 5)

Agora cruza os braços, e o mundo lhe chega pelos outros:

*E cruzei os braços.
Um dia em que, assim de braços cruzados, contemplava melancolicamente o descaroçador e a serraria, João Nogueira me trouxe a notícia de que o Fidélis e os Gama iam remexer as questões dos limites. E o pior era que o dr. Magalhães estava noutra comarca.*
(S. B. p. 182)

Os amigos e os jornais traziam-me a revolução.
(S. B. p. 177)

Muitas vezes, seus passos o conduzem:

E os meus passos me levavam para os quartos, como se procurassem alguém.
(S. B. p. 183)

Ou nem isso; a imobilidade é total, o corpo não obedece:

[...] Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me.
(S. B. p. 104)

O mesmo homem que antes declarara não ser preguiçoso (Capítulo 8, p.39)

confessa-se agora invadido pela preguiça da alma:

Por que não acompanhei a pobrezinha? Nem sei. Porque guardava um resto de dignidade besta. Porque ela não me convidou. Porque me invadiu uma grande preguiça.
(S. B. p. 166)

Paradoxalmente, a última grande realização de Paulo Honório acaba por destruí-lo. É rememorando o passado, através da escrita, que ele penetra a casca do explorador feroz, moldada à custa de um modo de viver. O livro está pronto; o homem, destruído. A derrota simbólica de Paulo Honório nos é passada também pela escolha lexical. Vejamos como neste derradeiro fragmento predomina a idéia de destruição do protagonista, agora imerso em delírios com “atoleiros”, “rios cheios” e “lobisomem” (os grifos são nossos):

*Julgo que **delirei** e **sonhei** com **atoleiros**, rios cheios e uma figura de **lobisomem**. Lá fora há uma **treva** dos diabos, um grande **silêncio**. Entretanto o luar entra por uma janela **fechada** e o nordeste espalha folhas **secas** no chão.
É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos **dormindo**.
Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. **Que miséria!**
Casimiro Lopes está **dormindo**. Marciano está **dormindo**. Patifes!*

*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.*

(S. B. p. 191)

d) superioridade

À medida que ascende financeiramente, Paulo Honório eleva-se acima da sua condição humana. De guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado, ele se transforma em explorador feroz. Tal mudança tem como contraparte outra, no nível da personalidade. Discursivamente, há uma passagem do capítulo 31 que simboliza a dimensão do homem frente ao mundo que construíra (atente-se para os termos em destaque, denotadores da “grandeza” de Paulo Honório):

*Ali pelos cafus descí as escadas, bastante satisfeito. Apesar de ser indivíduo **medianamente impressionável**, convenci-me de que este mundo não é mau. **Quinze metros acima do solo**, experimentamos a vaga sensação de ter **crecido** quinze metros. E quando, assim **agigantados**, **vemos rebanhos numerosos a nossos pés**, **plantações estirando-se por terras largas**, **tudo nosso**, e avistamos a fumaça que se **eleva** de casas nossas, onde vive **gente que nos teme, respeita e talvez até nos ame**, porque depende de nós, uma **grande** serenidade nos envolve. Sentimo-nos **bons**, sentimo-nos **fortes**. E se há ali perto **inimigos morrendo**, sejam embora **inimigos de pouca monta** que um moleque devasta a cacete, a convicção que temos da nossa **fortaleza** torna-se **estável e aumenta**. Diante disto, uma boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível merece pequena consideração. Desci, pois, as escadas em paz com Deus e com os homens, e esperava que aqueles pios infames me deixassem enfiar tranqüilo.*

(S. B. p. 158/159)

Do alto, o dono de São Bernardo vê o mundo, contempla suas posses e sente-se “agigantado”. A perspectiva é de quem olha por cima, imponente. Tudo lhe parece grande e numeroso. Paulo, então, admite ser superior aos seus semelhantes e não hesita em assumir tal ponto de vista. Certa feita, traz João Nogueira (advogado) ao centro do discurso (grifos nossos):

*[...] Bacharel, mais de quarenta anos, uma calvície respeitável. Às vezes metia-se em badernas. Mas com os clientes só negócios. E a mim, que lhe dava quatro contos e oitocentos por ano para ajudar-me com leis a melhorar S. Bernardo, exibia idéias corretas e algum pedantismo. Eu tratava-o por doutor: não poderia tratá-lo com familiaridade. **Julgava-me superior a ele**, embora possuindo menos ciência e menos manha. Até certo ponto parecia-me que **as amabilidades dele mereciam desprezo**. Mas eram úteis – e havia entre nós muita consideração.*

(S. B. pp. 44/45)

Apesar de reconhecer qualidades do Nogueira, Paulo Honório julga-o pela utilidade, pelo que o advogado pode render-lhe com seus serviços. Entretanto, a superioridade do proprietário de São Bernardo frente aos que o rodeiam ultrapassa o nível da relação entre humanos. O sentimento que os liga é de posse. Perante ele, todos são propriedade, mercadoria. Ora são tomados como coisas (grifos nossos):

—Ó Gondim, já que tomou a empreitada, peça ao vigário que escreva ao padre Soares sobre a **remessa** da negra. Acho que acompanho vocês, vou falar a padre Silvestre. É conveniente que a mulher seja **remetida** com cuidado, para não se **estragar** na viagem. E quando ela chegar pode encomendar as miçangas, Gondim. Como se chamam?

(S. B. p. 48)

Vaidade. Professorinhas de primeiras letras a escola normal **fabricava** às dúzias. Uma propriedade como S. Bernardo era diferente.

(S. B. p. 116)

Ora referidos como bichos. É mesmo Paulo quem confessa isso, quando, graças ao grau de conscientização atingido no decorrer da narração dos fatos, reafirma a natureza de seus subordinados:

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no exército, voltendo à esquerda, voltendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes.

(S. B. p. 185)

Não obstante a afirmativa explícita, ele assinala, no plano lingüístico, a visão que tem do outro, referindo-se ou caracterizando as criaturas que o rodeiam como animais. Vejamos alguns casos em que se observam essas “metáforas de animalização”(os grifos são nossos).

Padilha:

*Examinei sorrindo **aquele bichinho amarelo**, de beiços delgados e dentes podres.*

(S. B. p. 17)

Perguntei qual é o ordenado, tornou Padilha timidamente. Coitado! Tão miúdo, tão chato, parecia um percevejo.

(S. B. p. 49)

Padilha ofereceu-me a cadeira, sentou-se num tamborete e, sério, em atitude de galinha assada.

(S. B. p. 146)

Como se vê, a imagem que Paulo traça do Padilha é a de um bicho frágil, insignificante: *bichinho amarelo, percevejo*; ou de criatura totalmente submissa: *atitude de galinha assada*. Tal caracterização acentua, sobretudo, o poder do atual proprietário de São Bernardo em relação ao ex-dono da fazenda. No episódio da “compra” das terras, por exemplo, Paulo Honório mostra-nos um Padilha enfraquecido frente à sua personalidade dominadora e persuasiva. É pela força do discurso que Paulo “arrebata-lhe” a propriedade. Sem argumentos, Padilha é forçado a entregar a fazenda como pagamento às dívidas contraídas.

Casimiro Lopes:

[...]Casimiro Lopes, que vigiava a casa, sentou-se numa das paredes começadas da igreja, acomodou o rifle entre as pernas e ficou imóvel, farejando.

(S. B. p. 49)

Boa alma, Casimiro Lopes. Nunca vi ninguém mais simples. Estou convencido de que não guarda lembrança do mal que pratica. Toda a gente o julga uma fera. Exagero. A ferocidade aparece nele raramente. Não compreende nada, exprime-se mal e é crédulo como um selvagem.

(S. B. p. 138)

A figura de Casimiro Lopes é traçada a partir da fidelidade que dispensa ao patrão. É o empregado fiel, que lhe serve como escudo protetor. Segundo Paulo, Casimiro não pensa, quase não fala, apenas vigia, fareja, zelando tanto o patrão quanto a casa, daí a imagem de “cão” que lhe é atribuída; um selvagem, portanto.

Marciano:

Dei-lhes conselhos. Encontrando macieza, ele se convenceu de que não tinha razão. Marciano encolhia-se, levantava os ombros e intentava meter a cabeça dentro do corpo. Parecia um cágado. Padilha roia as unhas.

(S. B. p. 60)

Ninharia, filha. Está você aí se afogando em pouca água. Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem.

(S. B. p. 110)

—Mande-me cá o Marciano, aquele **cachorro**. Até logo, vou ver.

(S. B. p. 59)

A imagem de Marciano é depreciada: “*aquele cachorro*”, “*não é propriamente um homem*”. É bruto, grosseiro feito um *cágado*, que se intimida diante da imponente figura do patrão.

Costa Brito:

*Mas o Brito tem **barriga de ema**: desprezou o aviso e mandou-me diversas cartas, as primeiras com choro, as últimas com exigências.*

(S. B. p. 61)

*Voltei pelo mesmo caminho e estive uma hora no relógio oficial, observando os passageiros dos bondes de Ponta-da-Terra. Afinal surgiu o **focinho de rato do Brito**.*

(S. B. p. 71)

A referência a Costa Brito como “*barriga de ema*” e “*focinho de rato*” traduz, na visão de Paulo Honório, o perfil do jornalista que o explora financeiramente, em troca de artigos exaltando o proprietário de São Bernardo. O Brito nunca está satisfeito com o que recebe, pedindo sempre mais e mais dinheiro a Paulo Honório, daí a imagem do “roedor”, daquele que vai “roendo” aos pouquinhos o capital do outro.

O próprio filho:

*O pequeno berrava como **bezerro** desmamado. Não me contive: voltei e gritei para d. Glória e Madalena [...]*

(S. B. p. 124)

*E o pequeno continuava a arrastar-se, caindo, chorando, feio como os pecados. [...]. Com a dentição encheu-se de tumores, cobriram-no de esparadrapos: **direitinho uma rês casteada**.*

(S. B. p. 137)

Assim como todos os que fazem parte do universo de Paulo Honório são bichos, seu filho também o é. Em se tratando de uma criança que muito chora, ela é comparada a um *bezerro desmamado*, portanto a um filhote de boi e vaca, animais de maior importância na fazenda. Nota-se aqui que, através dessa metáfora, Paulo coloca a si mesmo como bicho, no caso, o touro reprodutor, tal qual o limosino que observa à balaustrada da casa.

E Madalena:

*Madalena estava **prenhe**, e eu pegava nela como em louça fina. [...].*

(S. B. p. 113)

—*Deixa ver a carta, **galinha**.*

[...]

—*Mostra a carta, **perua**.*

(S. B. p. 141)

*Via-se bem que d. Glória era alcoviteira. Passadas mansinhas, olhos baixos, voz sumida – estava mesmo a preceito para alcoviteira. Antigamente devia ter dado com os burros na água. Alcoviteira, desencaminhara a sobrinha. Sempre de acordo, **aquelas duas éguas**.*

(S. B. p. 151/152)

Eu fungava:

—*Em que estará pensando aquela **burra**? Escrevendo. Que estupidez!*

(S. B. p. 157)

Quanto a Madalena, as metáforas usadas em referência a ela são essencialmente pejorativas. Em decorrência do ciúme que sente da mulher, Paulo a trata de *galinha*, *perua*, *égua*, expressões que remetem à mulher adúltera, moralmente desqualificada perante a sociedade.

Depois de repassar a vida através da escrita, Paulo Honório se dá conta da distância que o separa de todas aquelas criaturas que lhe serviram ao longo de sua jornada. Afinal ele reconhece o quanto se elevou. E da mesma forma que vinha procedendo, mostra-se inteiro a seus interlocutores, revelando detalhes tão particulares e tão difíceis de serem assumidos publicamente:

Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante.

(S. B. p. 186)

*Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso mas não vou além. **Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou.***

(S. B. p. 190)

A posse da terra, a fortuna acumulada em anos de trabalho, os empregados, tudo contribui para aumentar o poderio de Paulo Honório. “Acostumado a lidar com matutos”, a comandar o trabalho, o dono de São Bernardo deixa, na escrita, a impressão de uma figura autoritária. Tais marcas podem ser depreendidas do plano lingüístico, em que cabe destacar

o uso de expressões grosseiras e chulas, típicas de quem não teme a reação do outro, impondo-se com agressividade verbal:

—Acabado o quem meu sem-vergonha! Agora é que vai começar. Tomo-lhe tudo, seu cachorro, deixo-o de camisa e ceroula.

(S. B. p. 22)

Saí da sacristia e estourei:

—Trabalhando em quê? Em que é que você trabalha, parasita, preguiçoso, lambaio?

[...]

Atirei uma porção de desaforos aos dois, mandei que arrumassem a trouxa, fossem para a casa do diabo.

—Em minha terra não, acabei, já rouco. Puxem! Das cancelas para dentro ninguém mijá fora do caco. Peguem as suas burundangas e danem-se. Com um professor assim, estou bonito. Dou por visto o que este sem-vergonha ensina aos alunos.

(S. B. p. 58/59)

Madalena, d. Glória, Padilha, puta que pariu a todos.

(S. B. p. 142)

Eu sou algum Marciano, bando de filhos das putas?

(S. B. p. 160)

Tal agressividade, reflexo de um autoritarismo latente, é marcada, no texto, pelo tom incisivo e contundente com que manifesta a sua vontade. Para Paulo Honório, não há lei ou religião; importam-lhe apenas seus interesses. Daí um discurso sempre mostrando brutalidade e imposição da vontade:

O doutor, que ensinou rato a furar almotolia, sacudiu-me a justiça e a religião.

—Que justiça! 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.

(S. B. p. 13)

Que diabo diria ele contra mim na folha? Não sendo funcionário público, as minhas relações com o partido limitavam-se a aliciar eleitores, entregar-lhes a chapa oficial e contribuir para música e foguetes nas recepções do governador. O veneno da Gazeta não me atingia. Salvo se ela bulisse com os meus negócios particulares. Nesse caso só me restava pegar um pau e quebrar as costelas do Brito.

(S. B. p. 62)

Agarrei-lhe o braço, puxei-o para junto do relógio e disse-lhe, quase cochichando para não espantar os transeuntes:

—Então, seu filho de uma égua, esses artigos...

[...]

Em resposta passei-lhe os gadanhos no cachaço e dei-lhe um bando de chicotadas. Juntaram-se muitas pessoas, um guarda civil apitou, houve protestos, gritos, afinal Costa Brito conseguiu escapar-se e azulou pelo Comércio, em direção aos Martírios.

(S. B. p. 72)

*Perdi os estribos:**—Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo? Era o que faltava. Grande acontecimento, três ou quatro muxicões num cabra. Que diabo tem você com o Marciano para estar tão parida por ele?*

(S. B. p. 110)

O *ter* condicionou um modo de *ser* em Paulo Honório. Segundo Candido (1999: 24), ele *é modalidade dum força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade*. Isso posto, a personalidade dominadora, a brutalidade, o egoísmo, enfim, são sintomas de uma maneira de viver:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.

(S. B. p. 100)

*Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.**Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.**E a desconfiança que me aponta inimigos em toda parte!**A desconfiança é também consequência da profissão.*

(S. B. p. 190)

e) linguagem

Dentre todos os expedientes lingüísticos e discursivos até agora arrolados, destacamos a linguagem empregada por Paulo Honório como o mais representativo no que se refere à caracterização do personagem.

Já no primeiro capítulo do livro, presenciamos o desentendimento entre o idealizador do projeto, Paulo Honório, e Azevedo Gondim, um de seus colaboradores, acerca do nível de língua usado na composição do romance. Encarregado da redação dos originais, Gondim apresenta dois capítulos datilografados, os quais, segundo Paulo, estavam tão cheios de “besteiras”, que ele se zangou:

—Vá para o inferno, Gondim. Você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma?

(S. B. p. 7)

Ao que o outro retruca:

Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.

(S. B. p. 7)

E “o mingau virou água”. A idéia de escrever o romance em “Língua de Camões”, tal como queria João Nogueira, ou em conformidade com as imposições do gênero literário, segundo a proposta de Azevedo Gondim, não agrada ao autor do relato. Paulo Honório, então, resolve dispensar os colaboradores e mergulha, sozinho, no projeto.

De antemão, como quem se desculpa, ele pede aos leitores (se quiserem) que tenham a bondade de traduzir “aquilo” em linguagem literária, já que, a respeito de letras, seus conhecimentos (versado em estatística, pecuária, agricultura e escrituração mercantil) são inúteis neste ramo.

Feita a ressalva e passados mais dois capítulos, Paulo Honório declara a sua origem:

Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir as terras de S. Bernardo, onde trabalhei no eito, com salário de cinco tostões.

(S. B. p. 14)

A partir das informações contidas nesse fragmento, apropriamo-nos de mais algumas características do autor (ficcional) do livro. Trata-se de um nordestino, do Estado de Alagoas, que já fora trabalhador alugado. Acrescente-se a isso o fato de Paulo Honório ter aprendido a ler na cadeia, durante o tempo em que esteve preso, ainda jovem.

A discussão com o Gondim e as declarações feitas pelo próprio Paulo Honório começam então a entrecruzar-se, dando sentido ao registro lingüístico usado pelo autor (de fato) na composição do romance. Dessa forma, não obstante o protagonista afirmar a origem nordestina e a pouca instrução, o texto de Graciliano Ramos atesta, via marcas lingüísticas, características da linguagem empregada pelo *eu* enunciador. Corroborando a enunciação, deparamo-nos com um relato em nível predominantemente coloquial:

Sou, pois, o iniciador de uma família, o que, se por um lado me causa alguma decepção, por outro me livra da maçada de suportar parentes pobres, indivíduos que de ordinário escorregam com uma sem-vergonheza da peste na intimidade dos que vão trepando.

(S. B. p. 11)

—Vamos ver quem tem roupa na mochila. Agora eu lhe mostro com quantos paus se faz uma canoa.

(S. B. p. 13)

—Para quê? S. Bernardo é uma pinóia. Falo como amigo. Sim senhor, como amigo. Não tenciono ver um camarada com a corda no pescoço. Esses bacharéis têm fome canina, e se eu mandar o Nogueira tocar fogo na binga, você fica de saco nas costas. Despesa muita, Padilha. Faça preço.

(S. B. p. 22/23)

De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu estava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha. D. Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé-de-rabo, um toitiço!

(S. B. p. 67)

—Deixe de chove-não-molha, repliquei troçando com ele. Você não contou invenções a Madalena? Você não falou de mim? Falou ou não falou?

—Não falei não, seu Paulo. Se eu não sei nada!

—Tire o cavalo da chuva, rapaz. Eu ouvi.

(S. B. p. 148)

Ora permeado de expressões regionais (grifos nossos):

*[...] Numa **sentinela**, que acabou em furdunço, abreequei a Germana, **cabritinha** sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou se mijando de gosto. Depois **botou os quartos de banda e enxeriu-se** com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear o João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó-de-boi, tomei cabacinho e estive de molho, **pubo**, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes.*

(S. B. pp. 11/12)

*[...] mostre a ela, por alto, que não tive intenção de magoá-la. Uma pessoa idosa e respeitável... Que não tive intenção, ouviu? Eu sou mesmo um sujeito meio **azuretado**.*

(S. B. p. 106)

*[...] Calculem. Uma dinheirama tão grande gasta por um homem que aprendeu leitura na cadeia, em carta de ABC, em almanaques, numa bíblia de capa preta, dos **bodes**. [...]*

(S. B. p. 107)

*[...] Despertava num sobressalto e continha a respiração. Quem estaria **futucando** portas? Quem estaria destelhando a casa?*

(S. B. p. 155)

*—Não seja criança, disse eu arrastando as palavras. A senhora é capaz de pegar no pesado? **Não dá meia-missa**. Encruou nos romances e até os assentamentos de batizados lhe seriam difíceis.*

(S. B. p. 172)

[...] *A família de mestre Caetano vivia num aperto que fazia dó. E o pobre do Marciano tão **esbodegado**, tão **escavacado**, tão por baixo!*

(S. B. p. 180)

Ora por provérbios ou frases feitas, fruto da sabedoria popular:

—*Sem dúvida. Mas é tolice querer uma pessoa ter opinião sobre assunto que desconhece. **Cada macaco no seu galho**. Que diabo! Eu nunca andei discutindo gramática. Mas as coisas da minha fazenda julgo que devo saber. E era bom que não me viessem dar lições. Vocês me fazem perder a paciência.*

(S. B. p. 100)

—*Insolente! **dá-se o pé, e querer tomar a mão**. Mas a cólera tinha desaparecido. O que agora me importava eram as caixas com o material pedagógico inútil nestes cafundós. [...]*

(S. B. p. 108)

—*O que estragou tudo foi esse ciúme, 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**.*

(S. B. p. 163)

[...] *Na opinião dos caboclos que me servem, **todo caminho dá na venda**.*

(S. B. p. 8)

*Afinal, cansado daquela vida de cigano, voltei para a mata. Casimiro Lopes, que **não bebia água na ribeira do Navio**, acompanhou-me. Gosto dele. É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão.*

(S. B. p. 14)

—*Pode ser que você tenha razão. Eu discordo. Mas enfim **cada qual tem lá o seu modo de matar pulgas**.*

(S. B. p. 118)

*Madalena **respondeu-me com quatro pedras na mão**, e ficamos de venta inchada uma semana. Eu por mim remoí um rancor excessivo.*

(S. B. p. 119)

*Padre Silvestre passou por S. Bernardo – e eu **fiquei de orelha em pé**, desconfiado. Deus me perdoe, desconfiei. **Cavalo amarrado também come**.*

[...]

Às vezes o bom senso me puxava as orelhas:

—***Baixa o fogo, sendeiro. Isso não tem pé nem cabeça.***

(S. B. p. 152)

Assim Paulo Honório constrói seu discurso, cujas manifestações lingüísticas expressam a mentalidade do homem pouco letrado, que se comunica através dos poucos recursos de que dispõe, no que se refere ao manejo com a língua. O coloquialismo, a frase feita ou a proverbialização presentes no texto são mais uma maneira de dar a conhecer o personagem, de construir sentidos em torno de sua caracterização, que uma estratégia

lingüística reveladora do falar regional, como muitas vezes aponta a crítica literária referindo-se ao grupo de escritores da chamada *geração de 30*.

Ao contrário; em *São Bernardo*, não se trata de afirmar-se determinado registro lingüístico no panorama da literatura nacional. O que observamos é que se opera uma espécie de *isomorfismo* personagem-linguagem caracterizadora. A modalidade da língua usada por Paulo Honório ajusta-se ao universo de sentido por ele criado. Considerando-se ainda que estamos falando de uma obra de natureza autobiográfica e tendo em vista o caráter dominador, imponente do personagem autor, torna-se quase uma consequência natural que ele imprima também na escrita uma das marcas de sua identidade: a linguagem.

4.2 – Dos Efeitos de Realidade

Segundo Charaudeau (*apud* Oliveira 2003: 38/39), uma das características do contrato de comunicação (conjunto das restrições que codificam as práticas discursivas que resultam das condições de produção e de interpretação do ato de linguagem) é definir a natureza *monolocutiva* ou *interlocutiva* da comunicação. É interlocutiva quando há troca, alternância de papéis entre os envolvidos no processo comunicativo; e monolocutiva quando não há alternância desses papéis. O texto literário, por exemplo, utiliza como meio físico o livro e apresenta um tipo de comunicação entre autor e leitor cuja forma é *monolocutiva, não presencial e escrita*.

Considerando-se as características da comunicação literária e que tudo que dizemos e fazemos está a serviço de uma idéia, de uma proposta ou de um sentimento, não é difícil inferir que o autor do texto ficcional mobiliza recursos de natureza vária a fim de atingir seu objetivo ao se comunicar. A meta é conseguir a adesão do receptor (no caso, o leitor do texto), conquistá-lo, o que significa, portanto, que caberá ao destinador (emissor)

do texto lançar mão de determinados recursos capazes de superar obstáculos inerentes à natureza da comunicação literária (monolocutiva, não presencial e escrita).

No universo da comunicação argumentativa, Perelman & Olbrechts-Tyteca (2002: 20) dizem que, *para que uma argumentação se desenvolva, é preciso, de fato, que aqueles a quem ela se destina lhe prestem alguma atenção*, além de ser *preciso alguma qualidade para tomar a palavra e ser ouvido* (op. cit. 21). A qualidade a que os autores se referem diz respeito ao orador do discurso. Transportando-nos ao romance *São Bernardo*, diremos que Paulo Honório (autor ficcional) não descuida dos meios de entrar em contato com seu público (o leitor). Dessa forma, apesar de não se tratar de uma argumentação propriamente dita, os recursos mobilizados pelo enunciador do romance funcionam, discursivamente, como argumentativos, já que o propósito é fazer com que o leitor creia em sua história, ou que este ao menos a ouça, manifestando algum tipo de atenção ao que é dito. Para conseguir tal “resposta” do leitor, o narrador de *São Bernardo* lança mão de determinadas estratégias, objetivando produzir certos “efeitos de realidade”. Antes de tudo, é preciso que o leitor atribua alguma credibilidade ao que lhe é dito. Engenhosamente, o narrador atesta o dito através do modo como o diz.

Retomando Charaudeau (apud Oliveira op. cit. 53), *produzir efeitos de realidade é apelar a certos consensos, que podem se apresentar sob diferentes figuras*: a figura do *tangível* (acesso ao real pelos cinco sentidos – ver, ouvir, tocar, degustar e cheirar para crer); a da *experiência* (acesso ao real pela experiência própria); a do *dizer consensual* (acesso ao real por meio de dizeres institucionalizados ou registrados na memória coletiva); a do *saber* (o real é acessado através do conhecimento que nos chega através da ciência, da escola, dos livros, etc.); e a figura do *dizer injuntivo* (dá acesso ao real criando-o – as expressões performativas do tipo “Eu vos declaro marido e mulher” são exemplos dessa figura). Em nossa análise, chamamos genericamente “efeitos de realidade” ao

conjunto de procedimentos manifestados na escrita de *São Bernardo* para criar efeitos de sentido compatíveis com o mundo narrado. Dentre tais procedimentos, portanto, inserem-se as *figuras* de Charaudeau.

Destacaremos a seguir alguns dos artifícios encontrados pelo narrador-autor do romance (Paulo Honório) para atestar o caráter de veracidade da história que se dispõe a contar (os chamados efeitos de realidade). Além disso, será possível observar que a totalidade dos recursos mobilizados pelo narrador acabará por tornar viável a construção do seu *ethos*.

4.2.1 – A Metalinguagem

O traço metalingüístico presente em *São Bernardo* consiste no fato de o autor ficcional fazer determinadas reflexões tanto a respeito do código lingüístico quanto do gênero literário, além de tecer considerações sobre a estrutura do livro. É esclarecendo ao leitor o processo que adota para escrever o texto que Paulo Honório propõe uma reflexão sobre a literatura, principalmente a “sua” literatura.

Comentários referentes à linguagem:

A princípio tudo correu bem, não houve entre nós nenhuma divergência. A conversa era longa, mas cada um prestava atenção às próprias palavras, sem ligar importância ao que o outro dizia. Eu por mim, entusiasmado com o assunto, esquecia constantemente a natureza do Gondim e chegava a considerá-lo uma espécie de folha de papel destinada a receber as idéias confusas que me fervilhavam na cabeça.

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:

—Vá para o inferno, Gondim. Você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos de sua pequenina vaidade e replicou que um artista não pode escrever como fala.

—Não pode? perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.

(S. B. pp. 6/7)

[...]As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão.

(S. B. pp. 9/10)

Casimiro Lopes acocora-se num canto. Volto a sentar-me, releio estes períodos chinfrins.

Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço que aquela papelada tinha préstimo.

(S. B. p. 9)

[...]a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinqüenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade.

(S. B. p. 9)

À forma como aborda os acontecimentos narrados:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao moinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão. A parte referente à enxaqueca de d. Glória (e a enxaqueca ocupou, sem exagero, metade da viagem) virou fumaça. Cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por d. Glória. Ficaram muitas, as que me pareceram úteis. É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço. [...]Esses palavões, desnecessários porque não aumentaram nem diminuíram o valor das chicotadas, sumiram-se, conforme notará quem reler a cena da agressão, cena que, expurgada dessas indecências, está escrita com bastante sobriedade.

(S. B. p. 77)

Outra vez o Jaqueira. Aqui vai, resumindo, o caso do Jaqueira. Jaqueira era um sujeito empambado, e os moleques, as quengas de pote e esteira, batiam nele, Jaqueira recebia as pancadas e resmungava:

—Um dia eu mato um peste.

(S. B. p. 143)

Ao porquê da escrita:

—Então para que escreve?

—Sei lá!

O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei.

—Maria das Dores, outra xícara de café.

Dois capítulos perdidos. Talvez não fosse mau aproveitar os do Gondim, depois de expurgados.

(S. B. p. 10)

E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever.

(S. B. p. 100)

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável.

Foi aí que me surgiu a idéia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. A idéia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gado zebu, ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me.

[...]

De repente voltou-me a idéia de construir o livro. Assinei a carta ao homem dos porcos e, depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo.

Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto.

(S. B. p. 183)

Ou mesmo procedimentos que adota na estruturação do romance, tais como a ordem dos fatos narrados e a não conformidade às regras do gênero:

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda.

(S. B. p. 8)

Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros que vieram depois. Essa descrição, porém só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. 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.

(S. B. p. 78)

Todos esses aspectos objetivam à comunicação isenta de mal-entendidos. Sendo assim, o leitor, ciente dos procedimentos adotados na confecção da escrita, terá menos problemas possíveis para “decodificar” a mensagem que tem em mãos. Com isso, o texto de Graciliano desloca para o âmbito do enunciado reflexões sobre a enunciação. É a literatura falando e caracterizando-se a si própria, daí o traço “metaliterário” da narrativa de Paulo Honório.

A tal respeito, mais especificamente em relação ao uso da linguagem e à definição do estilo, sob forma de reflexão manifesta no texto, Cristóvão (1986: 49) afirma tratar-se de uma peculiaridade de obras como as de Graciliano:

Em obras literárias cuja peculiaridade de sentidos, mesmo contraditórios ou não, faz parte da própria mensagem, não se impõe atenção especial ao código; mas, em obras do tipo das de Graciliano, o autor entendeu como importante que as personagens e os narradores fizessem reflexões que denominamos “metalingüísticas” em sentido amplo, capazes de abranger o que também poderia ser chamado “metaliterário”.

A peculiaridade, de acordo com nossa hipótese de trabalho, relaciona-se, por um lado, à preocupação do autor (de fato) com a abordagem verossimilhante de sua obra. Empenhado na concretização de um projeto de literatura cuja característica principal é o compromisso com a objetividade e a verdade, Graciliano transpõe para o plano da expressão a verossimilhança do conteúdo. Assim, opera-se a coerência entre o pensar e o fazer literário do autor. Seguindo a mesma linha, tem-se, no plano da ficção, o autor ficcional esforçando-se para tornar crível, perante o leitor, a história que se dispõe a contar. Para isso, alerta-o dos possíveis “problemas” inerentes à narrativa: “*arranjada sem nenhuma ordem*”, “*termos desconhecidos do leitor*”, “*ausência de conformidade com as regras do gênero*”, “*relato enxuto (parcelas de alguns acontecimentos)*”.

Cabe ressaltar ainda o papel do leitor no processo de construção do romance. Desde o momento em que toma a palavra, apropriando-se da marca formal da primeira pessoa do discurso (*eu*), Paulo Honório assume-se como sujeito do discurso e coloca-se como *fonte de referências pessoais, temporais e espaciais* (cf. Maingueneau 2002: 55), tanto lingüística quanto discursivamente. Em contrapartida, à instância de discurso contendo *eu* como referente corresponde uma outra contendo um *tu*, já que, segundo Benveniste (1995: 286),

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego ‘eu’ a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um ‘tu’. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da ‘pessoa’, pois implica em reciprocidade – que ‘eu’ me torne ‘tu’ na alocação daquele que por sua vez se designa por ‘eu’. Vemos aí um princípio cujas conseqüências é preciso desenvolver em todas as direções. A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como ‘sujeito’, remetendo a ele mesmo como ‘eu’ no seu discurso. Por isso ‘eu’ propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo ‘tu’ e que me diz ‘tu’.

A contraparte da instância de discurso *eu*-Paulo Honório manifesta-se, no texto, não-somente como categoria de linguagem mas também como instância lingüística. Há um *tu* explícito no plano da expressão a quem Paulo se dirige em diversas passagens, cuja referência discursiva é o leitor, mais especificamente os leitores da obra. Vejamos alguns casos. Já no primeiro capítulo, ainda sem dizer a que veio, Paulo lança mão de forma verbal no imperativo; logo, dirige-se a alguém, desejando ver praticada uma ação (o grifo é nosso):

*João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. **Calculem.***

(S. B. p. 5)

Mais adiante, encontramos outra vez o imperativo, agora empregado na segunda pessoa do plural, incluindo, portanto, a participação de um *tu* na ação. Note-se, nesta passagem, que o *nós* passa a ter, além do *eu*, uma referência lexicalmente explícita – os leitores (o grifo é nosso):

***Continuemos.** Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos **leitores** e repita passagens insignificantes.*

(S. B. p. 8)

A partir daí, são inúmeras as solicitações do narrador aos prováveis destinatários do texto (o grifo é nosso):

A coisa se deu assim. Depois do meu telegrama (lembra-se: o telegrama em que recusei duzentos mil-réis àquele pirata), a Gazeta entrou a difamar-me.

(S. B. p. 70)

***Lembra-se** de que deixei a mesa aborrecido com d. Glória. Pois, passados minutos, Madalena me trouxe uma xícara de café e deu a entender que estava arrependida de haver provocado o incidente.*

(S. B. p. 104)

*[...]Um dia, distraidamente, ordenei a encomenda. Quando a fatura chegou, tremi. Um buraco: seis contos de réis. Seis contos de folhetos, cartões e pedacinhos de tábua para os filhos dos trabalhadores. **Calculem.** Uma dinheirama tão grande gasta por um homem que aprendeu leitura na cadeia, em carta de ABC, em almanaques, numa bíblia de capa preta, dos bodes.*

(S. B. pp. 106/107)

*Já **viram** como perdemos tempo em padecimentos inúteis? Não era melhor que fôssemos como os bois? Bois com inteligência. Haverá estupidez maior que*

atormentar-se um vivente por gosto? Será? não será? Para que isso? Procurar dissabores! Será? não será?

(S. B. p. 150)

Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado.

(S. B. p. 186)

A inclusão do leitor como o *tu* a quem Paulo Honório conta a sua história possibilita, no mínimo, duas perspectivas de análise. A primeira delas diz respeito ao caráter metalingüístico desse procedimento. Na medida em que há uma referência explícita a um tu-destinatário do romance (o leitor), podemos dizer que Graciliano Ramos propõe também uma reflexão sobre o papel do leitor no texto ficcional. Ao dirigir-se ao leitor, o narrador de *São Bernardo* solicita uma participação ativa de seu receptor. Muitas são as situações em que o leitor é “convidado” a relembrar passagens anteriores da narrativa, e é nesse movimento de avançar-retroceder que ele vai construindo o sentido do texto. Dessa forma, o leitor vai se dando conta de que o relato está sendo feito para ele e, conseqüentemente, da importância de sua participação na história.

Do mesmo modo, a narração dos acontecimentos vividos por Paulo Honório só acontece porque há um “ouvinte”; este, por sua vez, só adquire existência porque há um *eu* que o “constrói” lingüística e discursivamente. É a literatura corroborando a função-leitor como um dos elementos constitutivos da realidade ficcional¹⁰.

A segunda possibilidade de análise refere-se aos efeitos de realidade criados a partir da utilização desse recurso. Paulo Honório, dirigindo-se aos leitores e tratando-os como tal, cria, no discurso, a impressão de proximidade e intimidade com eles. Assim, os receptores do texto não são, digamos, “enganados” quanto à natureza do relato. Há um *eu* que se dirige a um *tu* solicitando a sua cumplicidade, no mínimo como “ouvinte”. Além do vínculo discursivo, necessário à comunicação, a relação *eu-tu* (narrador-leitor) também se constrói no âmbito lingüístico, desde que o enunciado apresenta a marca desse *tu*.

¹⁰ Ver cap. 3.

Diante do exposto, é possível afirmar que recursos de caráter metalingüístico contribuem, em *São Bernardo*, para a criação de efeitos de realidade, os quais, do ponto de vista discursivo, imprimem à figura do enunciador caracteres de franqueza e sinceridade, tanto em relação ao dito quanto à natureza da composição (trata-se de texto escrito, informação esta não desconhecida do leitor).

4.2.2 – O Ponto de Vista

Toda comunicação lingüística implica a existência de, no mínimo, três elementos: o enunciador (aquele que enuncia o discurso), o destinatário e a mensagem que é comunicada de um para o outro. O texto literário, como comunicação poética, também apresenta esses constituintes que, dependendo da *escolha estilística do autor*, podem estar *mais ou menos explícitos* (cf.: Cristóvão *op.cit.*:13). No romance, o enunciador se conforma à função do narrador, cuja perspectiva assenta na primeira ou terceira pessoa. O destinatário ou receptor, por sua vez, tem como referente a figura do leitor. Quanto à mensagem, trata-se do conteúdo, dos valores e idéias transmitidos pelo texto a um receptor.

Muitas vezes condicionada ao modo como se articulam personagens e acontecimentos, a teia de significação do texto literário está diretamente vinculada à visão de quem conta a história, ou seja, ao *ponto de vista* assumido pelo narrador. No papel de “bruxo” ou “Deus”, tal é o seu poder de manipular os acontecimentos, o narrador é responsável pela materialização do mundo ficcional. É a partir da ótica de quem narra que o leitor se acerca da realidade apresentada.

A escolha, por parte do autor, da *perspectiva* do relato ficcional obedece a propósitos pré-determinados de construção de sentidos. Trata-se, portanto, de um recurso de criação do mundo ficcional. O papel desempenhado pelo narrador é um dos artifícios a

que recorre o autor para engendrar seu mundo. Como reflexo da seleção do ponto de vista adotado, resulta o estímulo às reações do leitor, já que este só toma conhecimento da história segundo o “filtro” do narrador.

Dois são os modos de o narrador se apresentar (cf.: Brait *op. cit.* 53): assumindo a *terceira pessoa* (como um elemento não envolvido na história, externo a ela, desempenhando tarefa similar à de uma câmera) ou a *primeira pessoa* do discurso (neste caso, o *foco narrativo* coincide com um personagem que participa direta ou indiretamente dos acontecimentos). O relato em terceira pessoa, segundo Brait (*op. cit.* 55), *é um artifício primeiro, uma manifestação quase espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar a credibilidade do leitor*. Presente nos contos de fada, nas epopéias clássicas e até no texto bíblico do *Antigo Testamento*, esse tipo de narrador conta com a habilidade do escritor, isto é, com determinados artifícios dos quais ele lança mão, para *tornar suas criaturas verossímeis* (Brait *op. cit.* 55/56). Quanto à visão em primeira pessoa, normalmente está associada ao relato de uma experiência pessoal. A narrativa pode assumir as formas de diário íntimo, romance epistolar, monólogo interior ou memórias.

Nos escritos de caráter autobiográfico, em que o narrador faz uma confissão ou dá o seu testemunho acerca de fatos ocorridos com ele, tende-se a estreitar a relação narrador-leitor. Ao investir-se da primeira pessoa (*eu*), o narrador se compromete a garantir ao leitor o acesso à realidade através da experiência que vivenciou ou testemunhou. Por meio desse procedimento, o discurso torna-se mais convincente, dando a impressão de verdade, o que favorece a proximidade, do ponto de vista da enunciação, entre narrador e leitor.

Nos romances de Graciliano Ramos, privilegia-se a perspectiva da primeira pessoa (*vision avec*) – *Caetés, São Bernardo, Angústia, Infância, Memórias do Cárcere* e os quatro contos de *Insônia*: “Insônia”, “Relógio do hospital”, “Paulo” e “Silveira Pereira” –, ajustando-se o modo de narrar à exigência de objetividade e testemunho, tão

característicos da concepção do fazer literário de Graciliano. Em seus livros, cada ponto de vista assumido pelo narrador tem uma função específica na construção do sentido da narrativa.

No âmbito de *São Bernardo*, o foco narrativo, como já tivemos oportunidade de afirmar, ajusta-se à construção da imagem do narrador-autor do romance. Paulo Honório, ao se propor a narrar fatos da própria vida, assume o compromisso de não faltar à verdade dos acontecimentos. A verdade se constrói a partir da maneira escolhida para dizê-la: o testemunho:

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil.

(S. B. p. 8)

Aqui, não bastasse o uso da primeira pessoa na terminação do verbo (*tenciono*), explicita-se o caráter autobiográfico do relato através do emprego do possessivo de primeira pessoa (*minha*).

A história do homem que se dirige ao leitor para comunicar suas experiências e reflexões será publicada com pseudônimo, dado não ocultado ao leitor:

Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro.

(S. B. p. 8)

O que, a princípio, seria um indicativo de que os fatos narrados pudessem não ser verdadeiros, torna-se um artifício a mais de que dispõe o narrador para seduzir o leitor pela franqueza. A respeito, Cristóvão (*op. cit.*: 59) afirma:

A publicação da obra sob pseudônimo reforça a veracidade do relato, por várias razões: quanto ao narrador, favorece a verdade do seu testemunho por lhe facilitar a franqueza; se o autor se apresentasse sem a máscara de intermediário, que é o pseudônimo, não poderia revelar certos acontecimentos relativos ao drama: paradoxalmente, a máscara, em vez de esconder, revela, ou melhor, revela a verdade na medida em que esconde o medo ou a impossibilidade de a relatar.

Quanto aos leitores, também o pseudônimo traz vantagens: permite que lhes seja apresentada uma história sem disfarces, sujeita a um julgamento imparcial, impossível se o narrador estivesse devidamente identificado [...].

A imagem do homem de fala franca muitas vezes se constrói pela natureza dos acontecimentos narrados. Em episódios diversos, envolvendo transações comerciais, trato com subordinados, pessoas próximas ou da intimidade do narrador, é possível entender a atitude do autor ficcional em publicar o livro com pseudônimo, já que o juízo que se consegue formular acerca do protagonista, por meio desses relatos, é quase sempre negativo. Vejamos alguns exemplos. Eis um trecho em que Paulo Honório resolve cobrar uma dívida:

[...]O dr. Sampaio comprou-me uma boiada, e na hora da onça beber água deu-me com o cotovelo, ficou palitando os dentes. Andei, virei, mexi, procurei empenhos – e ele duro como beira de sino. Chorei as minhas desgraças: tinha obrigações em penca, aquilo não era trato, e tal, enfim, etc. O safado do velhaco, turuna, homem de facção grande no município dele, passou-me um esbregue. Não desanimei: escolhi uns rapazes em Cascalancó e quando o doutor ia para a fazenda caí-lhe em cima, de supetão. Amarrei-o, meti-me com ele na capoeira, estraguei-lhe os couros nos espinhos dos mandacarus, quipás, alaistrados e rabos-de-raposa.

[...]

O doutor, que ensinou rato a furar almotolia, sacudiu-me a justiça e a religião. —Que justiça! 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.

(S. B. p. 13)

Neste outro excerto, é flagrante a atitude violenta de nosso protagonista. Certa feita, andando pela fazenda, Paulo vai até o estábulo e vê que os animais estão sem ração. À procura de Marciano, responsável pelo serviço, ele o flagra “taramelando” (de conversa) com Padilha. Tomado pela raiva, o patrão ordena ao empregado que volte ao serviço, mas este lhe responde que já o acabou e protesta dizendo que

[...] ninguém agüenta mais viver nesta terra.

(S. B. p. 107)

A reação de Paulo Honório é imediata:

Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zozno, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou-o esperneando na poeira. Enfim ergueu-se e saiu de cabeça baixa, trocando os passos e limpando com a manga o nariz, que escorria sangue. Estive uns minutos soprando. Depois voltei-me para o Padilha:

— O culpado é você.

— Eu?

— Sim, você, que anda enchendo de folhas as ventas daquele sem-vergonha.

(S. B. p. 108)

Com relação ao trato com pessoas de sua intimidade, ilustramos com um trecho em que Paulo, numa ocasião em que está discutindo com Madalena, é interrompido por d. Glória. Por se reportar a uma senhora, espera-se dele uma linguagem, no mínimo, mais respeitosa no que concerne ao nível de língua que usa, o que não ocorre:

— *Vá amolar a puta que a pariu. Está mouca, aí com a sua carinha de santa? É isto: puta que a pariu. E se achar ruim, rua. A senhora e a boa de sua sobrinha, compreende? Puta que pariu as duas.*

(S. B. p. 141)

Quanto aos meios utilizados por Paulo Honório para acumular fortuna, pode-se afirmar que revelam o caráter um tanto duvidoso do protagonista:

Depois da morte do Mendonça, derrubei a cerca, naturalmente, e levei-a para além do ponto em que estava no tempo de Salustiano Padilha. Houve reclamações.

[...]

Como a justiça era cara, não foram à justiça. E eu, o caminho aplainado, invadi a terra do Fidélis, paralítico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do dr. Magalhães, juiz.

Violências miúdas passaram despercebidas. As questões mais sérias foram ganhas no foro, graças às chicanas de João Nogueira.

(S. B. pp.39/40)

E sem qualquer receio do que esta confissão acarreta à sua imagem perante o leitor, afirma:

[...]A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.

(S. B. p. 39)

Como vimos, a narrativa com pseudônimo é um meio encontrado pelo autor ficcional para revelar-se completamente. Prezando a franqueza do relato, apresenta-se como é, mesmo correndo o risco de não encontrar no leitor a cumplicidade desejada.

A escolha do foco narrativo em *São Bernardo*, portanto, está intimamente relacionada à criação de efeitos de realidade, justapondo-se a outros elementos que contribuem para a veracidade da história de Paulo Honório. É mais um artifício, no caso, do autor de fato e do autor ficcional, para tornar crível a história. De um lado, Graciliano Ramos empenhado na concretização de um projeto de literatura cuja condição é a

experiência vivida; de outro, Paulo Honório, confessando-se autor do próprio romance e comprometendo-se a relatar acontecimentos de sua vida. A esses dois “projetos” a narração em primeira pessoa acrescenta a impressão de verdade em relação ao que é dito como vivido.

4.2.3 – A Dêixis

Há determinados fenômenos da linguagem humana cujo tratamento precisa levar em conta a situação de comunicação como ponto de partida para a análise. Dentre tais fenômenos, encontra-se a *dêixis* (ato de mostrar), *processo pelo qual os enunciados são ancorados referencialmente na perspectiva do emissor* (Pinto 1994: 49), isto é, têm como referente direto a própria situação comunicativa. Os dêiticos permitem identificar pessoas, coisas, momentos e lugares a partir da situação de fala. Pronomes (*eu – tu, m – te, mim – ti, este – esse, meu – teu, etc.*) e advérbios (*aqui, cá, aí, agora, hoje, ontem, amanhã, etc.*) de primeira e segunda pessoa são exemplos de palavras e formas dêiticas.

Quanto ao sentido, os dêiticos podem ser chamados de signos “vazios”, no que se refere à relação com a realidade extralingüística, mas que se tornam “plenos” a cada situação de uso. Dessa forma, cada elemento tem a sua referência própria, conforme variem as circunstâncias, não apresentando, portanto, uma noção constante, como os nomes, mas dependente do processo de enunciação.

Paralelamente à função mostrativa dos dêiticos, em vez de conceitual, a presença de tais elementos no enunciado implica diretamente a perspectiva do emissor. A respeito, é oportuno citar Benveniste (1995: 288), quando afirma serem *os indicadores da dêixis, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do sujeito tomado como ponto de referência.*

Não se deve confundir, porém, o fenômeno da *dêixis* com o da *anáfora*. Esta última consiste em identificar objetos, pessoas, momentos, lugares e ações em referência a outros objetos, pessoas, etc., já mencionados no discurso (cf. Ilari & Geraldi 1985: 69). Para Azeredo (2000: 76), os dois processos correspondem à *indicação*¹¹, *propriedade que certos signos têm de referir-se a dados do universo conceitual cuja identidade só pode ser conhecida com a ajuda da situação ou do próprio texto em que esses signos ocorrem*. Segundo o autor, são dois os tipos de indicação: **anáfora**, quando o referente pertence ao próprio texto; e **dêixis**, o referente da indicação pertence ao mundo extraverbal.

Sabendo-se que os dêiticos são marcas lingüísticas por meio das quais se manifesta o processo de enunciação, é possível afirmar que a utilização dessas formas em um enunciado qualquer atende à criação de determinados efeitos de sentido. No que se refere ao texto literário, o enunciado contendo elementos dêiticos produz um tipo de encenação do real, na medida em que remete o receptor (leitor) do texto à própria situação comunicativa, ou seja, ao tempo e ao espaço cujo ponto de partida é o sujeito que enuncia o discurso.

Em *São Bernardo*, a dêixis pode ser analisada, no que concerne à produção de sentidos, como traço complementar ao aspecto metalingüístico e ao ponto de vista assumido pelo narrador. A referência ao tempo e ao espaço em que se encontra o narrador-protagonista adquire *status* de *efeito de realidade* na composição do romance.

Do mesmo modo que a *metalinguagem* e a *narrativa em primeira pessoa*, o uso de demonstrativos, advérbios e tempos verbais como marcas da ancoragem do enunciado na situação comunicativa cria a impressão de uma realidade imediata, observável simultaneamente por emissor e receptor do texto. Como estratégia discursiva, a dêixis

¹¹ A indicação, conforme o autor, é um dos seis modos de significar (designação, modificação, predicação, quantificação, condensação e indicação) em que estão distribuídas as classes de palavras, segundo a função comunicativa. Para um maior detalhamento do assunto, consultar o item 144 de *Fundamentos de Gramática do Português*. Cf.: referência bibliográfica.

atribui verossimilhança ao que é dito, isso porque o leitor é levado a penetrar no universo de sentido em que se situa a perspectiva do emissor; o aqui e o agora do discurso convertem-se no espaço e no tempo da leitura, presentificando a experiência vivenciada por aquele que a descreve.

A *atualidade* da narração se faz notar logo na primeira fala do narrador (grifo nosso):

*Antes de iniciar **este** livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.*
(S. B. p. 5)

Ao apropriar-se do aparelho formal da língua, fazendo uso do signo mostrativo *este*, o narrador de *São Bernardo* situa o objeto a que se refere (*livro*) em relação à sua perspectiva de emissor do texto. A noção de proximidade do objeto de que se fala é, no entanto, compartilhada pelos dois pólos do circuito comunicativo: falante e ouvinte comungam a visão de um mesmo referente, sendo que o ponto de partida da referência é o primeiro elemento do eixo. O demonstrativo tem como referente um objeto localizável somente no mundo extralingüístico, tanto para o responsável pelo dito quanto para o receptor. De um lado, a palavra *este* remete ao livro que o leitor tem em mãos; de outro, ao livro que Paulo Honório está a escrever. Por meio desse procedimento, o texto simula a visão de uma realidade concreta, portanto observável pelo leitor.

O mesmo ocorre em passagens como estas (grifo nosso):

*[...]. De resto **isto** vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda.*
(S. B. p. 8)

*Concluiu-se a construção da casa nova. Julgo que não preciso descrevê-la. As partes principais apareceram ou aparecerão; o resto é dispensável e apenas pode interessar aos arquitetos, homens que provavelmente não lerão **isto**.*
(S. B. p. 38)

*Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde 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.*

(S. B. p. 184)

Foi aí que me surgiu a idéia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. A idéia gorou, o que já declarei.
(S. B. p. 183)

Os referentes de *isto* e *esta* (nos dois últimos exemplos) também fazem parte da experiência tangível do sujeito que lê. Não só o *escrito* mas também a *prosa* e a *história* se situam no âmbito do leitor, tornando-se, por conseguinte, seres concretos no instante em que se dá o processo de leitura.

Em contrapartida, apesar da utilização do mesmo recurso, a visão do objeto mostrado deixa de ser compartilhada com o receptor do texto, revelando uma única perspectiva face à realidade observada: a do narrador. Vejamos alguns casos nos seguintes trechos (o grifo é nosso):

*[...]O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroador, introduzir **nestas** brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular.*
(S. B. p. 9)

*Subi a colina. Tinham-se concluído os alicerces **desta** nossa casa, as paredes começavam a elevar-se.*
(S. B. p. 31)

*Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi **desta** vida agreste, que me deu uma alma agreste.*
(S. B. p. 100)

*Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias a **esta** hora.*
(S. B. p. 101)

Nas três situações apresentadas, o demonstrativo (*esta*) marca a visão do objeto cujo ponto de partida da referência é o *eu* do discurso. Ao leitor cabe construir o sentido de tais noções como algo pertencente à experiência do narrador. A *casa*, as *brenhas*, a *hora* e a *vida* apontadas pelos signos dêiticos se circunscrevem à vista do sujeito falante.

Igualmente ancorada à enunciação, a circunstância de lugar também se verifica nestas passagens por meio do advérbio *aqui* (os grifos são nossos):

***Aqui** sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que **esta** pena é um objeto pesado. Não estou*

acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta, Casimiro Lopes pergunta se me falta alguma coisa.

(S. B. p. 8)

*Resolvi estabelecer-me **aqui** na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade de S. Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões.*

(S. B. p.14)

***Aqui** nos dias santos surgem viagens, doenças e outros pretextos para o trabalhador gazejar.*

(S. B. p. 54)

*Seu Ribeiro morava **aqui**, trabalhava comigo, mas não gostava de mim. Creio que não gostava de ninguém.*

(S. B. p. 96)

*Com um estremecimento, largo essa felicidade que não é minha e encontro-me **aqui** em São Bernardo, escrevendo.*

(S. B. p. 188)

*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.*

(S. B. p. 191)

O *aqui* do enunciado refere-se ao espaço de onde fala o narrador: as terras, a fazenda São Bernardo, o lugar onde Paulo Honório vive e onde se situa geograficamente no momento em que escreve o livro.

Quanto às marcas de tempo no enunciado, revelam a simultaneidade do que é dito em relação ao instante do dizer. O momento a que se faz referência é o mesmo da escrita do relato. A dêixis é marcada através do uso de formas verbais no presente do indicativo. Note-se, nestes trechos, o entrecruzamento dos elementos que compõem a cena enunciativa. Desde a perspectiva do narrador, constroem-se as noções de tempo e espaço relativas à enunciação:

***Estou encostado** à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não **enxergo** sequer a toalha branca.*

(S. B. p. 102)

*A toalha **reaparece**, mas não sei se é esta toalha sobre que **tenho** as mãos cruzadas ou a que estava **aqui** há cinco anos.*

*Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório **abre-se** de manso, os passos de seu Ribeiro **afastam-se**. Uma coruja **pia** na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.*

*Agora seu Ribeiro **está conversando** com d. Glória no salão. **Esqueço** que eles me deixaram e que **esta casa está** quase deserta.*

(S. B. p. 102)

Como recurso lingüístico-discursivo, a dêixis contribui para criar efeitos de realidade, comparável às figuras *da experiência* e *do tangível* às quais se refere Charaudeau (cf. 4.2). No primeiro caso, por permitir o acesso ao real pela visão do objeto: o livro, a história, a prosa, tudo se torna realidade objetiva perante o leitor; no segundo, diremos que complementar ao primeiro, a experiência vivenciada no momento da escritura do livro muitas vezes é partilhada entre narrador e leitor.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse percurso investigativo, procuramos expor os pontos que julgamos pertinentes na elaboração de nosso raciocínio, no que se refere à estreita relação entre o projeto literário de Graciliano Ramos (pressuposição nossa) e a construção do *ethos* em *São Bernardo*. Não obstante, cumpre retomarmos, à guisa de conclusão, algumas das questões que permearam esse estudo e que, porventura, não tenham sido satisfatoriamente contempladas.

Como vimos, o mundo ficcional é também uma forma de realidade, só que feita de palavras. *São Bernardo*, portanto, é uma realidade construída na e pela linguagem, graças ao engenho de Graciliano Ramos que, como grande artesão, soube tirar proveito dos recursos disponíveis tanto no plano da língua quanto do discurso para dar ao mundo ficcional caracteres próprios da realidade empírica, experienciada pelos seres que habitam o mundo extralingüístico.

Nesse sentido é que se pode entender a afirmativa de Assis Brasil (1969), segundo o qual há uma “função da linguagem” em Graciliano. O coloquialismo (incluindo a frase feita e o provérbio), assim como a variante regional atendem, no âmbito de *São Bernardo*, a necessidades de expressão de uma personalidade. Paulo Honório é mesmo um nordestino, sem instrução (aprendeu a ler na cadeia), que conduziu sua vida rumo a um objetivo único: o acúmulo de capital; por isso não “alcançou a ciência”. A advertência feita

nos capítulos iniciais do livro (que a respeito de letras seus conhecimentos se limitam ao aprendizado agrícola e à escrituração mercantil) funciona como argumentos a seu favor, caso o leitor se depare com expressões “técnicas” e “desconhecidas”. Com a ressalva, além de resguardar-se quanto às possíveis críticas aos seus dotes de escritor, Paulo Honório outorga a si mesmo o direito de manifestar-se em conformidade com o grau de instrução que obteve. Portanto, o registro lingüístico por ele utilizado, bem como a maneira de se expressar, revelam características intrínsecas ao personagem. Daí podermos dizer que ele constrói seu discurso de modo a encarnar no enunciado a maneira de ser.

Isso posto, a noção de *ethos* é incorporada à construção de sentidos em *São Bernardo* em consequência de a análise das marcas lingüístico-discursivas apontarem um conjunto de traços relativos à personalidade de Paulo Honório. O *ethos* do homem simples, de fala franca, ou do tipo *areté*, segundo a terminologia de Aristóteles, se constitui na medida em que o narrador dá mostras da autenticidade de seu relato fazendo emergir à superfície textual elementos que atestam a enunciação. Dentre os recursos empregados na composição do romance que podem dar conta do *ethos* assentado na franqueza, podemos destacar os seguintes:

- Relato autobiográfico (as informações dadas são fruto da experiência vivida);
- Presença de um narrador autor do romance (a responsabilidade do dito é assumida também no âmbito do enunciado);
- Narrativa em pseudônimo (possibilidade de revelar-se completamente, sem omissão de fatos comprometedores à imagem do narrador);
- Referenciação assentada no tempo e no espaço da enunciação (presentificação da narração);

- Isomorfismo personagem-linguagem caracterizadora (o enunciado encarna um modo de ser e de se comportar do personagem);
- Metalinguagem (burlam-se as leis do gênero em nome da veracidade da história).

Cabe ainda acrescentar que, assim como para Graciliano a experiência é condição da escrita, também Paulo Honório retira da vida (a própria) a matéria necessária à construção do livro. *São Bernardo* é fruto das experiências vividas pelo autor-personagem do romance, portanto um depoimento. Como tal, pressupõe-se que as informações contidas no relato sejam verdadeiras. Não bastasse o caráter confessional da composição, a noção de “verdade” também é “construída” através de recursos disponíveis no âmbito da língua em exercício.

Considerando-se os procedimentos lingüístico-discursivos presentes em *São Bernardo*, julgamos então ter tido condições de traçar o panorama dos elementos que definem o projeto literário de Graciliano Ramos. Sendo assim, acreditamos ser lícito afirmar que ele concentra na escrita de *São Bernardo* (da perspectiva da categoria de autor implícito) todos os ingredientes necessários à construção de um cenário ficcional cuja realidade implicada passa pela ótica da experiência, fundamento básico da literatura “graciliana”.

Do ponto de vista da pesquisa lingüística, a análise empreendida em *São Bernardo* nos mostra que a verdade pode ser construída (preceito que está na base da *teoria da argumentação*). Tanto mais convincente será o discurso, tanto maior a habilidade do indivíduo em manipular as estruturas da língua. Dessa forma, o domínio das potencialidades comunicativas da língua, em que se insere a compreensão dos mecanismos estruturais e funcionais da mesma, é condição necessária à depreensão dos efeitos de sentido produzidos pelos discursos circulantes na esfera social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA**, Fernando Afonso de. (2003) “Enunciação, *ethos* e gênero de discurso na análise da interação” in **PAULIUKONIS**, Maria Aparecida Lino & **GAVAZZI**, Sigrid (org.). (2003) *Texto e discurso: mídia, literatura e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- ASSIS**, Machado de. (1962) *Obra completa*. 3 vols. Rio de Janeiro: Aguilar.
- AZEREDO**, José Carlos de. (2000) *Fundamentos de gramática do português*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BENVENISTE**, Èmile. (1995) *Problemas de lingüística geral*. Campinas, SP: Pontes.
- BOSI**, Alfredo. (1999) *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- BRAIT**, Beth. (1987) *A personagem*. São Paulo: Ática.
- BRANDÃO**, Helena H. Nagamine. (2001) “Da língua ao discurso, do homogêneo ao heterogêneo” in **BRAIT**, B. (org.). (2001) *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. São Paulo: Pontes/Fapesp.
- BRASIL**, Assis. (1969) *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Organização Simões.
- CANDIDO**, Antonio. (1999) *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- COUTINHO**, Afrânio (org.). (1970) *A literatura no Brasil*. vol. V. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A..

- CRISTÓVÃO**, Fernando. (1986) *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- DUMAS, FILHO**, Alexandre. (2003) *A dama das camélias*. São Paulo: Nova Cultural.
- GUIRAUD**, Pierre. (1969) *A estilística*. São Paulo: Mestre Jou.
- ILARI**, Rodolfo & **GERALDI**, J. W. (1985) *Semântica*. São Paulo: Ática.
- LAFETÁ**, João Luiz. (1996) “O mundo à revelia” in **RAMOS**, Graciliano. (1996) *São Bernardo*. 66ª ed. Rio de Janeiro: Record.
- LEITE**, Lígia Chiappini M. (1991) *O foco narrativo*. São Paulo: Ática.
- MAINGUENEAU**, Dominique. (1995) *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes.
- MAINGUENEAU**, Dominique. (1996) *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes.
- MAINGUENEAU**, Dominique. (1997) *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas, SP: Pontes.
- MAINGUENEAU**, Dominique. (2001) *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes.
- MAINGUENEAU**, Dominique. (2002) *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez.
- MALARD**, Letícia. (1972) *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda.
- MARTINS**, Nilce Sant`Anna. (2000) *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz.
- MELO**, Gladstone Chaves de. (1976) *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão.
- MONNERAT**, Rosane Santos Mauro. (2003) “Processos de intensificação no discurso publicitário e a construção do *ethos*” in **PAULIUKONIS**, Maria Aparecida Lino &

- GAVAZZI**, Sigrid (org.). (2003) *Texto e discurso: mídia, literatura e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- OLIVEIRA**, Ieda. (2003) *O contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- ORLANDI**, Eni Puccinelli. (2003) *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes.
- PAULIUKONIS**, Maria Aparecida Lino. (2003) “Marcas discursivas do enunciador midiático: casos de modalização autonímica” in **PAULIUKONIS**, Maria Aparecida Lino & **GAVAZZI**, Sigrid (org.). (2003) *Texto e discurso: mídia, literatura e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- PERELMAN**, Chaïm & **OLBRECHTS-TYTECA**, Lucie. (2002) *Tratado da argumentação*. São Paulo: Martins Fontes.
- PINTO**, Milton José. (1994) *As marcas lingüísticas da enunciação*. Rio de Janeiro: Numen.
- PLATÃO**. (s/d) *A República*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- RAMOS**, Graciliano. (1980) *Cartas*. Rio de Janeiro: Record.
- RAMOS**, Graciliano. (1996) *São Bernardo*. 66ª ed. Rio de Janeiro: Record.
- VANOYE**, Francis. (1998) *Usos da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- WALTY**, Ivete Lara Camargos. (1999) *O que é ficção*. São Paulo: brasiliense.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)