

O PIO DA CORUJA: ELEMENTOS GÓTICOS EM *S. BERNARDO*, DE GRACILIANO RAMOS

Mateus de Novaes Maia¹

Resumo: O presente artigo busca investigar os traços de uma discursividade gótica em *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. A análise se dá a partir do levantamento dos elementos convencionais da tradição gótica presentes no romance — tais como o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. Ainda que o romance não se configure como uma narrativa tipicamente gótica, entende-se que a poética gótica que perpassa o texto é operacionalizada de acordo com as convenções dessa tradição, expressando as ansiedades do narrador-protagonista em relação à modernidade e à decadência da figura do patriarca rural, as quais configuram o esteio do drama que se desenvolve nas páginas do livro, sobretudo no capítulo XIX. Ademais, busca-se traçar paralelos entre o emprego da discursividade gótica na obra de Graciliano Ramos e a de outro autor com o qual costuma ser associado, William Faulkner, a partir de uma análise comparativa com o romance *Absalom, Absalom!* (1936). Por fim, propõe-se uma discussão acerca da possibilidade de situar *S. Bernardo* em meio às tentativas de categorização do Gótico brasileiro.

Palavras-Chave: Gótico; Gótico Brasileiro; *Southern Gothic*, Romance Regionalista; Horror; Literatura Comparada.

THE OWL'S HOOT: GOTHIC ELEMENTS IN *S. BERNARDO*, BY GRACILIANO RAMOS

¹ Possui Licenciatura em Geografia (2019) e Mestrado em Literatura Brasileira (2022) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente cursa Doutorado em Literatura Comparada e Licenciatura em Letras Português/Inglês na mesma instituição. Trabalha com os seguintes temas: literatura brasileira, literatura comparada, romance oitocentista, regionalismo literário, ficção científica, decolonialidade, estratégias de apropriação cultural e ressignificação criativa, educação, interfaces entre a geografia e a literatura. Contato: mateusnovaes@id.uff.br

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

Abstract: This article aims to investigate the traces of a Gothic discourse in *S. Bernardo* (1934) by Graciliano Ramos. The analysis is conducted by identifying conventional elements of the Gothic tradition present in the novel — such as the *locus horribilis*, the monstrous character, and the ghostly presence of the past. Although the novel does not conform to a typically Gothic narrative, it is understood that the Gothic poetics permeating the text is operationalized according to the conventions of this tradition, expressing the anxieties of the narrator-protagonist regarding modernity and the decline of the rural patriarchal figure that shapes the foundation of the drama unfolding in the pages of the book, particularly in Chapter XIX. Additionally, parallels are drawn between the use of Gothic discourse in Graciliano Ramos's work and that of another author often associated with him, William Faulkner, through a comparative analysis with the novel *Absalom, Absalom!* (1936). Finally, a discussion is proposed regarding the possibility of situating *S. Bernardo* within attempts to categorize Brazilian Gothic.

Keywords: Gothic; Brazilian Gothic; Southern Gothic; Regionalist Novel; Horror; Comparative Literature.

The past is never dead. It's not even past.

William Faulkner

Introdução

Este texto analisa como o Gótico se faz presente no romance *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. A narrativa em questão é perpassada por uma discursividade gótica, apesar de não figurar entre as obras usualmente lidas sob essa ótica — caso frequente na literatura brasileira, em que a presença do Gótico foi historicamente recalcada (FRANÇA, 2017).

A fim de desenvolver esse argumento, é destacada de que maneira os três elementos convencionais da tradição gótica para Júlio França (2016) — o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado —

estão presentes no romance. Argumenta-se que, se a articulação destes ao longo da narrativa não chega a lhe conferir os contornos de um romance gótico prototípico, ao menos a impregna de uma poética gótica que materializa esteticamente no texto as ansiedades em relação à modernidade e à decadência da figura do patriarca rural que configuram o esteio do drama que se desenvolve nas páginas do livro, sobretudo no capítulo XIX.

Ademais, é esboçado um breve paralelo entre alguns dos elementos góticos do romance *Absalom, Absalom!* (1936), de William Faulkner — a quem o autor de *S. Bernardo* é frequentemente comparado — e os do romance em pauta. Propõe-se esta comparação em função do caráter notoriamente gótico da obra de Faulkner e as suas diversas semelhanças com o texto de Graciliano Ramos — convergências essas que são lidas como elementos góticos no romance de Faulkner, mas não costumam ser interpretados da mesma forma no caso do autor brasileiro.

Por fim, discute-se brevemente o lugar que *S. Bernardo* pode ocupar dentro das diferentes tentativas de categorização do Gótico brasileiro. Busca-se, assim, contribuir para o esforço recente contra o apagamento do Gótico na historiografia literária brasileira, bem como suscitar novas possibilidades de interpretação para esse texto que compõe, de maneira incontornável, o cânone nacional.

Traços do Gótico

Graciliano Ramos publica *S. Bernardo* no ano de 1934, em meio a um período que condensou mudanças dramáticas no cenário social brasileiro. O Estado Novo emergia sob os escombros da República Velha a partir da Revolução de 30, e o mundo ainda sofria as consequências da Crise de 1929.

criação & crítica

Nº39

As primeiras décadas do século XX representaram uma verdadeira inflexão histórica, com a aceleração do gradual processo de superação da organização social centrada em torno da propriedade agrária, o qual se impôs sob a égide do liberalismo econômico, e o concomitante desafio a essa lógica capitalista que se dava a partir dos ideais e experiências socialistas que assombravam as elites nacionais e se insinuavam como alternativas para o ordenamento político e econômico do país. Os efeitos da Crise de 1929, sobretudo, contribuíam para esse cenário de instabilidade social e davam fôlego aos projetos daqueles que aspiravam por novos modelos societários.

O romance de Graciliano Ramos condensa em si as diversas inquietações que então tomavam a sociedade de assalto, articulando-as pelo ponto de vista de uma das figuras cujas ansiedades seriam de se supor as mais afloradas nesse cenário: o protagonista Paulo Honório — um patriarca rural. Não só isso, mas, embora não seja uma narrativa de um gótico prototípico, abundam nela elementos de uma poética gótica, sobretudo no tratamento dado à elaboração dos traumas históricos marcantes desse período.

Tratando da tradição gótica e seus elementos tradicionais, Júlio França destaca três como sendo aqueles estruturantes do Gótico: — o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. Como destaca o autor,

Obviamente, tais elementos não são, por si só, exclusivos do Gótico. No entanto, podem ser descritos como os aspectos fundamentais da narrativa gótica quando aparecem em conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega técnicas de suspense em enredos que objetivam a representação dos horrores e das ansiedades de uma época por meio da produção de efeitos estéticos relacionados ao medo, ao sublime terrível ou ao grotesco. (FRANÇA, 2016, p. 2492).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

Nos parecem ser justamente essas as condições sob as quais esses elementos são articulados em *S. Bernardo*, como se verá adiante. Mais do que isso, parece haver um esforço consciente por parte de Graciliano Ramos de se valer de maneira pontual, mas consistente, de uma imagética que vai na contramão do realismo e seu pretensão compromisso com um olhar inequívoco e desimpedido sobre a realidade — na direção de uma discursividade que trata esse real sob uma ótica oblíqua, trazendo à tona seu conteúdo misterioso e inquietante.

A primeira mostra de um desses movimentos por parte do autor se dá ainda nas primeiras páginas do romance, quando o narrador-personagem Paulo Honório descreve como ele deu início à escrita da narrativa que se desenvolve ao longo do livro. No primeiro capítulo, enquanto discute com os companheiros que elegeu para auxiliá-lo a pôr sua história no papel, ele afirma que “[n]a torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena” (RAMOS, 2009, p. 3).

Vale ressaltar que há uma tradição popular bastante difundida na porção setentrional do Brasil que considera um tipo de coruja conhecido por se abrigar no forro de igrejas, a *Tyto furcata* (conhecida como coruja-das-torres, coruja-de-igreja, suindara e rasga-mortalha), uma ave agourenta. O som emitido pelo animal é associado ao rasgar de uma mortalha, de forma que sua presença é considerada um prenúncio de morte.

O som do pio da coruja se mostra, desde então, associado à memória de sua esposa, Madalena. Logo em seguida, o segundo capítulo já principia da seguinte forma: “Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja — e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta” (RAMOS, 2009, p. 4).

Assim, ele afirma que o evento catalisador do efetivo processo de escrita foi justamente o pio da coruja — a real conexão com a memória de Madalena e os eventos ligados à sua convivência com ela. Enquanto seus esforços em plasmar suas

criação & crítica

Nº39

memórias a partir de uma lógica produtiva compartimentada e quase industrial não tiveram êxito, essa identificação visceral entre sua falecida esposa e o canto da ave noturna deu vazão à escrita febril — e liberta do rigor técnico previamente visado — que o consumiria ao longo do romance.

Essa relação já foi longamente discutida por diferentes autores que se debruçaram sobre o texto (SILVA, 1967; ABDALA JUNIOR, 2001; OLIVEIRA NETO, 2009). Entretanto, de praxe, o caráter gótico dessa relação não ganha destaque, sendo subsumido em favor de interpretações que sublinham o movimento de ruptura com a lógica capitalista e a submissão a um impulso primitivo e antimoderno que essa escrita representa.

Em seu posfácio para a edição de 2009 do romance, Godofredo de Oliveira Neto dedica boa parte de sua análise de *S. Bernardo* a uma reflexão acerca dos impulsos por trás do processo criativo de Paulo Honório, defendendo que “[o] impulso para a escrita é determinado por um elemento exterior, numa atmosfera noturna, onde o homem perde um pouco as fronteiras do cotidiano e do racional e se torna mais permeável aos signos da natureza” (OLIVEIRA NETO, 2009, p. 158). O autor parece traçar os contornos de uma atmosfera francamente gótica, mas não desenvolve essa associação.

Essa tendência se afirma de maneira ainda mais explícita nas linhas finais do posfácio de outra edição, a de 1992, por João Luiz Lafetá. Tratando também do processo de escrita empreendido por Paulo Honório, ele afirma que:

Através da escritura faz emergir um mundo reificado e cruel, repleto de corujas que piam agourentas, de rios cheios, atoleiros e “uma figura de lobisomem”. O que surge é afinal o seu retrato: penetrando dentro de si mesmo arranca um mundo de pesadelos terríveis, de signos da deformação e da monstruosidade. Um mundo objetivamente real acaba revelando-se, através da subjetividade (LAFETÁ, 1992, p. 216).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

Aqui, Lafetá acaba por evocar o Gótico de maneira incontornável em sua interpretação da obra. Ele chega mesmo a situar explicitamente um *locus horribilis*, uma figura monstruosa e a inescapável presença fantasmagórica do passado, elemento central do romance e chave de interpretação à qual fatalmente recorrem os intérpretes do texto — relutantemente afeitos às convenções góticas ou não — mas que, como os demais elementos góticos do romance, não é enumerada como tal.

Bélchior Cornelio da Silva (1967) dá um passo além, dedicando todo um ensaio de teor profundamente psicanalítico ao exame do conteúdo psicológico do pio da coruja no romance. Em sua análise esquemática das imagens evocadas por Graciliano Ramos e as pulsões que movem Paulo Honório, o autor chega a estabelecer um paralelo com o célebre poema “The Witch of Coös” (1922), de Robert Frost, uma *ghost story* que se vale magistralmente do recurso da narração indireta para criar uma atmosfera de incerteza quanto ao caráter sobrenatural dos fatos narrados.

Em certa altura, definindo Graciliano Ramos como um “expressionista” em seu emprego do pio da coruja como uma “representação do passado” que evoca Madalena como “a morta-viva, a mentira e a verdade” (SILVA, 1967, p.17), o autor chega a comparar o som da ave ao estribilho do corvo do poema homônimo de Edgar Allan Poe. Não obstante, em momento algum se faz qualquer referência à goticidade dos pontos de contato reconhecidos entre as obras — Silva prefere cogitar se o procedimento do autor de *S. Bernardo* não derivaria de uma leitura de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust, o que indicaria uma filiação muito mais canônica e respeitável.

O que se esboça aqui são alguns exemplos dessa resistência por parte da crítica brasileira em assumir o Gótico como um elemento recorrente e influente na história da literatura nacional. Júlio França (2017) compara essa exclusão deliberada

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

do Gótico do cânone nacional ao tratamento historicamente dispensado ao movimento barroco no estudo das letras pátrias, aludindo a um “sequestro do Gótico no Brasil”. Essa perspectiva se baseia no pressuposto de que “[...] a literatura gótica possuiria temas e ambientações estranhos à cultura e ao território brasileiro — e, por conseguinte, seu influxo sobre a literatura nacional seria, quando muito, contingencial” (FRANÇA, 2017, p. 112), ideia, por sua vez, ancorada na busca pelo ideal da “representação da realidade local” que norteou a crítica literária brasileira desde a emancipação política do país.

Como se verá adiante, apesar de o Gótico ter sua origem e desenvolvimento atrelados às literaturas europeias e seus temas, sua configuração antes como poética do que como gênero literário propriamente dito implica em uma plasticidade de sua forma que permitiu não só sua perenidade, mas a emergência, ao longo do tempo, de manifestações do Gótico radicalmente diversas das originais — as quais ainda foram igualmente compreendidas como góticas em sua articulação de seus temas fundamentais. Essas expressões modernas do Gótico emergiram sobretudo nas Américas, respondendo a pressões históricas paralelas àquelas que moldaram o Gótico em seu aparecimento original, na Europa do século XVIII: as inquietações advindas da emergência de um novo paradigma social e a permanência de um passado não superado.

Dessa maneira, o sul dos Estados Unidos de fins do século XIX e início do XX foi um terreno fértil para a produção de obras góticas, as quais são designadas como pertencentes a uma denominação específica do Gótico, o *Southern Gothic*, a fim de assinalar sua apreensão particular das convenções góticas. A elaboração literária dos traumas históricos dessa região teve um representante exemplar em William Faulkner, autor amplamente considerado como sendo gótico, cujos paralelos com Graciliano Ramos são explorados a seguir.

Rurais e Góticos

A despeito da crítica especializada frequentemente aproximar o autor alagoano de um dos expoentes do *Southern Gothic*, William Faulkner (SADLER, 2011), esse paralelo é sustentado antes pelo uso que ambos fazem de técnicas narrativas modernas na descrição de sociedades estruturadas em torno de um patriarcalismo rural fossilizado e decadente do que pelo teor intrinsecamente gótico da matéria literária que os dois compartilham. A fim de explicitar a goticidade do romance em pauta, será esboçado um breve cotejo entre alguns dos elementos góticos do romance *Absalom, Absalom!* (1936), do autor estadunidense, e os de *S. Bernardo*, dado o caráter notoriamente gótico da obra de Faulkner e as suas diversas semelhanças com o texto de Graciliano Ramos.

Absalom, Absalom! centra-se na ascensão e queda de Thomas Sutpen, patriarca rural da cidade de Jefferson, no condado ficcional de Yoknapatawpha, palco recorrente das obras de Faulkner. Sua trajetória é inicialmente narrada por sua cunhada, Rosa Coldfield, a Quentin Compson, aluno ingressante de Harvard e filho de outra família da aristocracia local de Jefferson, que por sua vez a expande a partir dos relatos indiretos de seu avô e seu pai, além de suas próprias inferências feitas à medida que compartilha a história com seu colega de quarto, Shreve.

Sutpen nasceu pobre, tendo trabalhado em uma *plantation* até a adolescência. Após ser instruído por um servo negro a acessar a casa-grande pela porta dos fundos, sua obsessão torna-se obter para si o *status* social que lhe era negado, e ele parte para fazer fortuna no Caribe.

Tendo obtido fundos e se familiarizado com os modos aristocráticos, ele surge como uma figura misteriosa em Jefferson e compra grandes extensões de terra nas quais erige uma fazenda. Ele toma a filha de um mercador local em casamento e tem

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

com ela dois filhos, mas sua obstinação em ocultar seu passado e manter a todo custo seu *status* social o levam à ruína.

A caracterização de Paulo Honório em *S. Bernardo* é similar à de Sutpen. Originalmente um trabalhador rural, ainda jovem, Paulo Honório é preso após esfaquear um homem que dormiu com sua amante, aprende a ler na prisão e ascende socialmente de um trabalhador braçal a um patriarca rural, não medindo esforços na obtenção e manutenção dessa condição.

A busca obsessiva dessas personagens pela sua autoafirmação parte da mesma equalização da riqueza material com o valor pessoal. A comparação dos excertos abaixo demonstra essa característica comum:

“Se você tentasse lutar contra aqueles que têm os melhores rifles, a primeira coisa que faria seria arrumar a coisa mais próxima de um bom rifle que você pudesse pegar emprestado, roubar ou fazer, não é mesmo?” e ele disse Sim. “Mas isso aqui não se trata de rifles. Então para combatê-los você vai ter que arranjar o que quer que eles tenham que lhes dá o direito de fazer o que o homem fez. Você tem que ter terras e pretos e uma boa casa para lhes fazer frente [...]”² (FAULKNER, 1987, p. 297, tradução nossa).

Neste trecho, é exposto como o grande “plano” de vida de Sutpen deriva de um sentimento revanchista ligado à sua chaga narcísica — a humilhação sofrida em função de sua condição social. Paulo Honório revela um sentimento semelhante ao

²No original: ““If you were fixing to combat them that had the fine rifles, the first thing you would do would be to get yourself the nearest thing to a fine rifle you could borrow or steal or make, wouldn't it?” and he said Yes. “But this ain't a question of rifles. So to combat them you have got to have what they have that made them do what the man did. You got to have land and niggers and a fine house to combat them with [...]””.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

afirmar reiteradamente ao longo do romance seu intuito de ter para si a propriedade na qual trabalhou no início de sua trajetória:

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. [...]

Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade S. Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões (RAMOS, 2009, p. 12; 21).

Na busca pela concretização de seus respectivos projetos, ambos acabam reduzindo as pessoas à sua volta a meros instrumentos organizados sob uma lógica pautada pelo acúmulo irrestrito — e estéril — do capital. Esse processo de reificação das relações sociais por parte de Paulo Honório é a matéria dramática de *S. Bernardo*, e o principal ponto de contato entre os protagonistas dos dois romances:

“Sabe, eu tinha um projeto em mente. Se era um projeto bom ou ruim não vem ao caso; [...]. Eu tinha um projeto. Para realizá-lo eu precisava de dinheiro, uma casa, uma fazenda, escravos, uma família — incidentalmente, é claro, uma esposa. Tratei de adquiri-los, sem pedir favores a ninguém [...]”³ (FAULKNER, 1987, p. 329).

³ No original: “You see, I had a design in my mind. Whether it was a good or a bad design is beside the point; [...] I had a design. To accomplish it I should require money, a house, a plantation, slaves, a family—incidentally of course, a wife. I set out to acquire these, asking no favor of any man [...]”.

criação & crítica

Nº39

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, considereirei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. [...]

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar. [...] Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo. (RAMOS, 2009, p. 48; 67).

A despeito dos evidentes paralelos entre Sutpen e Paulo Honório, interessa mais ao âmbito deste trabalho o que há de comum no processo de criação interno de ambas as narrativas. Posto que ambos os romances são compostos a partir da perspectiva de narradores autodiegéticos, suas perspectivas são reveladoras dos aspectos psicológicos das tramas.

No universo interno do texto, a escrita de *S. Bernardo* é a tentativa de elaboração da angústia de Paulo Honório após a morte de sua esposa e a consequente reavaliação do projeto de vida ao qual se dedicava. Esse conflito deriva de sua tomada de consciência em relação ao processo de alienação que sua afirmação como *self-made man* impunha a si próprio e àqueles ao seu redor, bem como as contradições que derivavam de sua posição como figura patriarcal no meio rural brasileiro durante o momento de ruptura em que se encontrava.

É a partir desse movimento de escrita como forma de lidar com o passado que Paulo Honório, ainda que remetendo muito a Sutpen, se aproxima de Quentin, o principal vetor da narrativa de *Absalom, Absalom!*. Amalgamando os diferentes relatos daqueles que viveram os fatos narrados e acrescentando deduções de sua própria autoria, Quentin — que aqui meramente conduz a narrativa, mas é um personagem

central e plenamente desenvolvido em *The Sound and the Fury* (1929), livro anterior do universo ficcional compartilhado de Faulkner — traça toda uma reflexão em torno da decadência do Sul estadunidense após a Guerra Civil, identificando nas histórias de Sutpen e nas das personagens que orbitam em torno dele os traços definidores dos traumas históricos não resolvidos da região — traumas esses que ainda determinavam as angústias de seus conterrâneos e dele próprio, que se suicida pouco após a narração feita a seu colega Shreve, fato narrado em *The Sound and the Fury*.

Em seu processo de escrita, Paulo Honório procura elaborar de alguma forma suas inquietações acerca das contradições do capitalismo de base colonial no Brasil da mesma forma que Quentin tenta lidar com o peso da escravidão e da Guerra Civil no sul dos Estados Unidos. Sua perspectiva, entretanto, é o que o difere da personagem de Faulkner, posto que os fatos narrados por ele estão sendo vivenciados por ele mesmo, resultando em uma visão menos distanciada da problemática tratada — e, portanto, ainda mais consciente da inquietação histórica que expressa.

Isso porque as transformações históricas das quais Paulo Honório é testemunha (e vítima) ocorrem em paralelo às revoluções internas da personagem que, conquanto sintetizem a nível pessoal as mudanças sociais que marcam o período em que vive, tomam uma dimensão inteiramente nova a partir da subjetividade do protagonista. Na medida em que ambas essas questões expressam faces distintas da mesma inquietação de caráter gótico, cabe examiná-las separadamente.

Um espectro ronda Viçosa

Fernando Monteiro de Barros defende que “[o] enredo tradicional do Gótico, a ruína do patriarcalismo, é, sabidamente, de cunho senhorial e aristocrático”

(BARROS, 2020, p. 11). Para o autor, “[...] para que haja Gótico, nos parece ser preciso que haja um certo élan – proveniente da História, do choque da tradição com a modernidade, da solenidade, da aristocracia – e daí viria o pathos do Gótico” (BARROS, 2020, p. 11).

Esse embate histórico entre a tradição e a modernidade de que nos fala Barros, o qual seria o motor das narrativas tradicionais góticas, é representado de maneira evidente em *S. Bernardo* na figura de Seu Ribeiro, antigo “major” de uma vila interiorana que viu seu modo de vida desfazer-se com a passagem do tempo, vindo a tornar-se guarda-livros de um jornal da capital. O “páthos do Gótico” proveniente da História mencionado por Barros é habilmente sintetizado no capítulo VII do romance (RAMOS, 2009, p. 46), que narra a trajetória da personagem através de um jogo de antíteses entre a sociedade simples e tradicional submetida à ordem do “major” Ribeiro, sua gradual superação em função da passagem do tempo e a angústia de Seu Ribeiro, que se conserva como o testemunho de um tempo que já passou, mas teima em permanecer.

Seu Ribeiro é a expressão máxima da desagregação da organização social centrada na figura do patriarca rural face à modernidade no romance. Entretanto, sua história pode não ser o principal núcleo dos embates históricos que ela representa.

Antes, o capítulo dedicado a Seu Ribeiro parece operar como uma síntese e uma antecipação da narrativa maior encerrada em *S. Bernardo* — a derrocada tanto de Paulo Honório quanto do sistema político do qual ele era partícipe. Dessa forma, o grande tema de *S. Bernardo* seria a psicologização da iminente superação da organização social capitalista pela perspectiva de uma figura que é a corporificação de sua lógica.

Os interesses de classe conflitantes de Paulo Honório e as personagens à sua volta, sobretudo seus subordinados, perpassam toda a narrativa, mas apresentam seu ponto fulcral em Madalena. A deterioração da relação do casal ocorre em função dos

choques entre as ações de Madalena, que advoga em favor dos interesses da classe trabalhadora, e a desconfiança de Paulo Honório, que, alienado de si e de todos em função da violência que perpetua na busca da manutenção de seus privilégios aristocráticos, é incapaz de compreender a compaixão que a esposa sente pelos trabalhadores e supõe traição por parte dela — conjugal e de classe.

Madalena representa uma ameaça dupla à sua condição patriarcal enquanto possível socialista e adúltera. Além de corporificar essa luta de classes a nível pessoal, a traição de Madalena seria um espelhamento da situação que o levou a empreender sua ascensão social e afirmação como figura máxima da ordem patriarcal — um verdadeiro retorno fantasmagórico do passado.

Nesse sentido, sua trajetória é como a do Jaqueira, figura a cuja memória ele recorre reiteradamente em seus momentos de ciúme contra sua esposa. Ele resume a história da personagem da seguinte maneira:

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.

Toda a gente dormia com a mulher do Jaqueira. Era só empurrar a porta. Se a mulher não abria logo, Jaqueira ia abrir, bocejando e ameaçando:

— Um dia eu mato um peste.

Matou. Escondeu-se por detrás de um pau e descarregou a lazarina bem no coração de um freguês. No júri, cortaram a cabeça por seis votos (patifaria). Saiu da cadeia e tornou-se um cidadão respeitado. Nunca mais ninguém buliu com o Jaqueira (RAMOS, 2009, p. 168).

Como Paulo Honório, Jaqueira afirma-se socialmente como consequência de sua reação a um adultério sofrido, alçando-se a uma condição respeitável em função

do exercício de uma masculinidade violenta e possessiva — a pedra angular do patriarcalismo sobre o qual Paulo Honório erige seu domínio. Por outro lado, ser traído agora, no alto de seu poder, o igualaria a Marciano, um de seus empregados a quem a esposa constantemente traía, inclusive com o próprio Paulo Honório, e a quem este não considerava ser “propriamente um homem” por sua condição de homem traído e “molambo” (RAMOS 2009, p. 128).

A permanente ameaça ao *status quo* que assombra Paulo Honório ao longo do romance seria uma expressão do mesmo “páthos do Gótico” proveniente da História expresso na história de Seu Ribeiro. Ao menos a partir de uma perspectiva marxista, da qual partia Graciliano Ramos, que considera a superação da ordem capitalista como uma fatalidade histórica e uma etapa necessária à inevitável afirmação final do comunismo.

S. Bernardo foi escrito pouco após a Revolução de 30, que é retratada no romance como uma convulsão social a que aderem Padre Silvestre e Luís Padilha, os principais agitadores políticos das cercanias da fazenda. Somada à Crise de 1929, aludida indiretamente na narrativa através de relatos de Paulo Honório sobre as dificuldades do mercado internacional, essa situação apresenta uma ameaça iminente ao capitalismo de base colonial no Brasil.

Cabe ressaltar a dissociação entre os resultados efetivos da Revolução de 30 e a sua representação no romance, já que, à época da escrita do livro, Graciliano Ramos assistia ainda à sua outonada, o que poderia enviesar sua interpretação dos acontecimentos tanto em favor de uma leitura por demais esperançosa ou levá-lo a representar ficcionalmente o potencial revolucionário não realizado desses acontecimentos. De uma forma ou de outra, a revolução descrita nas páginas de *S. Bernardo* representa a iminência da superação da ordem social que garante os privilégios de classe de Paulo Honório, a efetivação política e social da ruína pessoal que o assola desde a morte da esposa.

A evocação de Madalena ao longo do romance e sua relação com a decadência de Paulo Honório se dão a partir de contornos notavelmente góticos. Estes serão examinados em detalhe a seguir.

Fantasmas na Noite, Monstros no Espelho

Se ao longo do romance o Gótico se insinua nas imagens e temas desenvolvidos, no capítulo XIX ele se apresenta de maneira contundente. A ação do capítulo ocorre após a narração da primeira briga entre Paulo Honório e Madalena, oito dias após o casamento, cuja raiz fora a discussão do ordenado de Seu Ribeiro, que Madalena considerava por demais baixo.

De volta ao presente, as recordações fazem aflorar o remorso de Paulo Honório. Ele se demora, então, na descrição dos efeitos da escrita de suas memórias em sua condição presente, procedimento que toma todo o capítulo e só volta a se repetir no capítulo final do romance:

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.

Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão (RAMOS, 2009, p. 117-118).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

Debatendo-se assim em meio às suas lembranças, ele se deixa envolver pelas sombras da casa. É nesse estado de espírito que ele vê aparecer diante de si sua falecida esposa:

O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:

— Madalena!

A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos.

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

— Madalena...

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 tranquila. Mas estou assim. Irritado contra quem? Contra mestre Caetano. Não obstante ele ter morrido, acho bom que vá trabalhar. Mandrião! (RAMOS, 2009, p. 118-119).

Paulo Honório confunde o presente e o passado, deixando aflorar sentimentos relativos a questões não resolvidas com figuras já mortas. Logo, somam-se a essas novas manifestações de sua desorientação temporal:

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

criação & crítica

Nº39

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.

— Casimiro!

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

O salão fica longe: para irmos lá temos de atravessar um corredor comprido. Apesar disso a palestra de seu Ribeiro e d. Glória é bastante clara. A dificuldade seria reproduzir o que eles dizem. É preciso admitir que estão conversando sem palavras.

Padilha assobia no alpendre. Onde andaré Padilha? (RAMOS, 2009, p. 119; 120).

A casa, impregnada de lembranças, é povoada pelos fantasmas das personagens que desfilam em sua narrativa, testemunhando sua ruína. Em meio ao retorno dessas figuras de um passado que o atormenta, surge novamente o pio da coruja.

Mais do que um elemento externo a si que remete diretamente a esse passado, a constatação da ausência das corujas marca o retorno de Paulo Honório à percepção normal da realidade ao fim do capítulo: “Há um grande silêncio. Estamos em julho. O nordeste não sopra e os sapos dormem. Quanto às corujas, Marciano subiu ao forro da igreja e acabou com elas a pau” (RAMOS, 2009, p. 120).

É esclarecido, mais à frente, que as corujas foram mortas no mesmo dia do suicídio de Madalena, o que também concorre à associação feita por Paulo Honório. Além disso, a certeza de que já não havia mais corujas no presente sublinha a total falta de conexão de Paulo Honório com o mundo material ao longo do capítulo XIX.

A narrativa deixa em aberto se essa desconexão é de caráter sobrenatural ou não, como é muitas vezes o caso em textos góticos. Entretanto, a possibilidade de uma efetiva manifestação fantasmagórica não costuma ser nem ao menos entretida pelos críticos do romance, nem mesmo por aqueles que analisam detidamente o capítulo em questão, como Oliveira Neto, que se atém a uma interpretação psicológica do fato ao afirmar categoricamente que neste episódio “Paulo Honório está em pleno delírio auditivo e visual” (OLIVEIRA NETO, 2009, p. 229).

Fato é que as imagens evocadas por Graciliano Ramos neste capítulo dialogam positivamente com a tradição literária gótica. A seguir, procura-se estabelecer de que maneiras outras passagens do livro estabelecem uma relação com os elementos convencionais do Gótico.

Radix malorum est cupiditas

Para além do retorno fantasmagórico do passado, discutido sob diferentes óticas nas seções anteriores, os outros dois principais elementos das narrativas góticas elencados por Júlio França também se fazem presentes ao longo de *S. Bernardo*. Tanto o *locus horribilis* e a personagem monstruosa são elementos estruturantes da trama.

A fazenda de S. Bernardo parece configurar satisfatoriamente o *locus horribilis* da narrativa. De seus extensos campos, onde ao dia os trabalhadores são violentamente explorados por Paulo Honório e à noite as sombras e sons torturam a mente do narrador, à trágica casa-grande, cujos contornos permanecem indistintos ao longo da narrativa por ocultação deliberada (RAMOS, 2009, p. 47).

A casa, que encerra em si o drama dos desentendimentos de Paulo Honório e Madalena, constitui-se ao longo do romance como um lugar em cujo interior “tudo

era desagradável” (RAMOS, 2009, p. 42), e, após o suicídio de Madalena no quarto do casal, uma catalisadora de “recordações muito pungentes” (RAMOS, 2009, p. 201). A essa altura a casa se torna insuportável para os demais residentes, que deixam Paulo Honório para trás e só retornam como fantasmas em seus transportes febris durante a escrita do livro.

Mais do que isso, a disposição interna da casa-grande é caracterizada por uma indefinição premeditada que, conquanto não seja central à fixação de uma atmosfera gótica aos fatos acontecidos no local, não deixa de ser uma marca do Gótico. A indizibilidade desse espaço é determinada por Paulo Honório à ocasião de sua introdução — justamente o momento mais oportuno ao esboço de seus contornos — como a expressão de uma economia descritiva que permeiam o esforço criativo do narrador-personagem: “Julgo que não preciso descrevê-la [a casa-Grande]. As partes principais apareceram ou aparecerão; o resto é dispensável e apenas pode interessar aos arquitetos, homens que provavelmente não lerão isto” (RAMOS, 2009, p. 47).

Essa descrição difusa é por si só coerente com uma discursividade gótica. Não obstante, ela assume uma significação muito mais relevante — e coerente, do ponto de vista diegético — ao apresentar-se não só como reflexo dessa economia descritiva, mas do distanciamento geral de Paulo Honório de um pensamento rigorosamente técnico, do qual compartilham os arquitetos a que alude no trecho destacado.

Sua angústia não é compreensível a partir da lógica cartesiana que conduziu seu proceder até então, de forma que ele precisa recorrer a uma dizibilidade gótica para fazer sentido dos eventos ocorridos. Diametralmente opostos a essa racionalidade pretensamente objetiva, os recursos do Gótico oferecem a Paulo Honório uma forma de iluminar esses acontecimentos sob um novo ângulo, oblíquo, que deixa margens para sua própria imaginação preencher as lacunas daquilo que não lhe era inteligível a partir de sua antiga visão de mundo.

Quanto à personagem monstruosa, essa não poderia ser outra senão o próprio Paulo Honório. Além de seu “raptó” e tormento da donzela Madalena, em conformidade com o papel usual do vilão gótico nas narrativas tradicionais desse tipo, suas próprias feições vão progressivamente tomando formas monstruosas, ao menos aos seus próprios olhos, na medida em que a monstruosidade de seus atos é trazida à tona pelo embate de sua ética patriarcal e capitalista com os ideais humanistas de sua esposa.

Esse processo é também atestado por Oliveira Neto, mais uma vez sem o reconhecimento de seu teor gótico. Marcando justamente o capítulo XIX, o de uma expressividade mais propriamente gótica do romance, como o marco inicial desse desenvolvimento, ele afirma que “[...] as deformações vão se sucedendo e Paulo Honório se transforma aos poucos num ‘monstro’” (OLIVEIRA NETO, 2009, p. 230).

O autor situa o ciúme como o catalisador dessa transformação monstruosa que se opera sobre Paulo Honório, em um processo de descolamento entre a valorização de seus bens materiais, seu corpo e seu valor social. Para ele, a raiz mesma dos elementos de delírio na narrativa de *S. Bernardo*, lidos aqui como indícios do emprego de uma poética gótica, se encontraria justamente neste descompasso entre a lógica liberal e pretensamente cartesiana de Paulo Honório e a percepção da realidade brutal de sua imposição sobre a fazenda e seus efeitos sobre seus habitantes:

À medida que o ciúme se desenvolve, o narrador perde qualidades, levado a encontrar em si próprio as condições negativas que justifiquem o mau comportamento de Madalena. [...]

As qualidades do corpo — quando havia uma convergência entre a renda material, a que se pode receber do capital, e a renda social que pode ser extraída de um corpo — vão perder-se a partir do instante em que se inicia a ruptura entre Madalena e o narrador. Agora já não

criação & crítica

Nº39

se trata da conquista do capital, mas da conquista do outro. E o fetichismo do corpo se desfaz. O ciúme submete o dominador Paulo Honório. Ele, que até então soubera dominar a sua vida e sobretudo a dos outros, tropeça na sua própria existência e entra no plano da sujeição. Sujeição a Madalena e a sua própria imaginação. Aos elementos deletérios que, pouco a pouco, decompõem a sua razão. Quando o ciúme vai se apoderando do interior de Paulo Honório, surge sempre a coruja, esta força da zoomorfização da noite, que faz com que a ave seja o animal constantemente misturado à decomposição dos sentimentos, do corpo e da personalidade do narrador. E, como já dito, o força a escrever. A eliminação das corujas devia se traduzir por um retorno à relação normal com Madalena, e pelo fim da carga de alucinações visuais e auditivas colocadas sob a etiqueta do ciúme. E que provocam a carga do pesadelo (OLIVEIRA NETO, 2009, p. 230-231).

É a partir daí, portanto, que Paulo Honório se percebe “monstruosamente grosseiro” (RAMOS, 2009, p. 180), parecido a um “porco”, com mãos “enormes”, de palmas “enormes, gretadas, calosas, duras como cascos de cavalo” e dedos “também enormes” (RAMOS, 2009, p. 164). Ao fim, ele percebe que sua vida soma “[c]inquenta 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” (RAMOS, 2009, p. 216).

Emerge assim seu entendimento de que ele próprio, em sua rudeza, é um produto do sistema de exploração que perpetuava. Ele nota:

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte!

A desconfiança é também consequência da profissão.

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. (RAMOS, 2009, p. 221)

Paulo Honório até mesmo diferencia a ordem patriarcal de Seu Ribeiro e a dele a fim de sublinhar seu caráter monstruoso: “Penso no povoado onde seu Ribeiro morou, há meio século. Seu Ribeiro acumulava, sem dúvida, mas não acumulava para ele. Tinha uma casa grande, sempre cheia, o jerimum caboclo apodrecia na roça — e por aquelas beiradas ninguém tinha fome” (RAMOS, 2009, 219). Não seria excessivo afirmar ser o próprio sistema capitalista a verdadeira figura monstruosa que assombra o romance.

Considerações finais

Considerando a pletera de elementos góticos presentes no romance, além de suas manifestações também muito diversas, cabe questionar de que forma seria possível categorizar essa obra no conjunto heterogêneo de textos góticos que se produziram ao longo dos séculos. Sobretudo uma vez que sua apropriação das convenções góticas se dá de maneira bastante particular — e controversa.

Elencando possíveis categorias de análise do Gótico no Brasil, Júlio França (2017) destaca as possibilidades de análise da convergência entre o Gótico e os regionalismos. Além das narrativas dedicadas a “causos” populares e histórias de fantasma, ele cita os “romances psicológicos” regionalistas, em que “[...] ‘casas

grandes' e seus personagens em ruínas – física, econômica ou moral –, dão corpo àqueles que talvez sejam os mais bem acabados romances góticos brasileiros”, à exemplo de *Fronteira* (1935), de Cornélio Pena, e *Crônica da Casa Assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso (FRANÇA, 2017, p. 121-122).

S. Bernardo parece corresponder aos critérios que agrupam esses textos. A centralidade que eles conferem à decadência da aristocracia rural os aproxima do *Southern Gothic* estadunidense, o que poderia sugerir a conveniência de um “Gótico Sertanejo” ou um “Gótico Nordeste” para tratar de *S. Bernardo*, mas a amplitude dessa temática no Brasil transcende as fronteiras regionais, ancorando-se firmemente no substrato da sociedade patriarcal transversal no meio rural nacional, de forma que, em necessidade de uma designação, o epíteto “Gótico Rural Brasileiro” parece mais adequado.

Referências

ABDALA JÚNIOR, B. O Pio da Coruja e as Cercas de Paulo Honório. In: MOTA, L. D.; ABDALA JÚNIOR, B. (Orgs.) *Personae*: grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

BARROS, F. M. de. O Gótico e a Vampirização da História. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1–14, 2021.

FAULKNER, W. *Absalom, Absalom!*: the corrected text. New York: Vintage Books, 1987.

FRANÇA, J. O gótico e o retorno fantasmagórico do passado. In: *Anais do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 2492-2502.

criação & crítica

Nº39

FRANÇA, J. O sequestro do Gótico no Brasil. *In*: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. (Orgs.) *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. *In*: RAMOS, G. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 192-217.

OLIVEIRA NETO, G. Posfácio. *In*: RAMOS, G. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 223-233.

RAMOS, G. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SADLER, D. Reading Graciliano Ramos in the United States. *Luso-Brazilian Review*, Vol. 47, No. 2, p. 1-25, 2010.

SILVA, B. C. O Pio da Coruja em São Bernardo, de Graciliano Ramos. *In*: SILVA, B. C. *O Pio da Coruja: ensaios Literários*. Belo Horizonte: Editora São Vicente, 1967.

Submetido em: 12/12/2024

Aceito em: 19/08/2024