



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Octávio Henrique Chames dos Santos

**VIOLÊNCIA E LINGUAGEM EM *S. BERNARDO*, DE
GRACILIANO RAMOS, E *UM COPO DE CÓLERA*, DE RADUAN
NASSAR**

São José do Rio Preto
2022

Octávio Henrique Chames dos Santos

**VIOLÊNCIA E LINGUAGEM EM *S. BERNARDO*, DE
GRACILIANO RAMOS, E *UM COPO DE CÓLERA*, DE RADUAN
NASSAR**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CNPq – Processo 132604/2020-5

Orientadora: Prof^a Dr^a Flávia Cristina de Souza Nascimento Falleiros

São José do Rio Preto
2022

S237v Santos, Octávio Henrique Chames dos
Violência e linguagem em S. Bernardo, de Graciliano Ramos, e Um
copo de cólera, de Raduan Nassar / Octávio Henrique Chames dos
Santos. -- São José do Rio Preto, 2022
143 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto
Orientadora: Flávia Cristina de Souza Nascimento Falleiros

1. Literatura brasileira Séc. XX. 2. Graciliano Ramos. 3. Raduan
Nassar. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de
Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Octávio Henrique Chames dos Santos

**VIOLÊNCIA E LINGUAGEM EM *S. BERNARDO*, DE
GRACILIANO RAMOS, E *UM COPO DE CÓLERA*, DE RADUAN
NASSAR**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CNPq – Processo 132604/2020-5

Orientadora: Prof^a Dr^a Flávia Cristina de Souza Nascimento Falleiros

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Flávia Cristina de Souza Nascimento Falleiros
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^a Dr^a Mirhiane Mendes de Abreu
UNIFESP - Guarulhos

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero
UFS – São Cristóvão

São José do Rio Preto
23 de fevereiro de 2022

A meus pais, João Batista e Nara, sem quem este trabalho sequer teria começado, e aos amigos que, direta ou indiretamente, contribuíram para as presentes reflexões chegarem às laudas.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, João e Nara, pelo apoio e amor incondicional antes e durante o Mestrado, em especial em face do quadro pandêmico que todos tivemos e continuamos tendo de enfrentar desde 2020.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Flávia Nascimento Falleiros, não apenas por tudo o que este trabalho envolveu, mas também por ser, desde meu primeiro ano de graduação, ainda nos idos de 2012, e continuar sendo uma influência fundamental em meu modo de compreender e analisar o texto literário e o mundo em si.

Aos Profs. Drs. Mirhiane Mendes de Abreu, Afonso Henrique Fávero, Renata Soares Junqueira e Lúcia Granja por aceitarem contribuir com esse trabalho na defesa.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de pesquisa sob o processo nº 132604/2020-5.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras do IBILCE/UNESP, pelos ensinamentos sobre a seriedade do trabalho acadêmico mesmo em tempos pouco afeitos à reflexão mais aprofundada e séria.

A todos os colegas e amigos que conheci ao longo da graduação (tanto no IBILCE/UNESP como no Centro Universitário Anhanguera de Pirassununga) e da pós-graduação, por terem sido decisivos, cada um à sua maneira, em minha formação como pesquisador.

RESUMO

Em nossa pesquisa, propomos um estudo das relações entre violência e linguagem em *S. Bernardo* [1934]/(2018), romance do escritor alagoano Graciliano Ramos (1892-1953), e em *Um copo de cólera* [1978]/(2013), novela do escritor paulista Raduan Nassar (1935), a partir das considerações de Michaud (1989) sobre violência, de Bourdieu (2001; 2020) sobre violência simbólica e de Abbagnano (2007) sobre linguagem. De modo a subsidiar nossa análise sobre a configuração da violência pela linguagem em ambas as obras, dedicamo-nos também a estudar as categorias narrativas “narrador” e “foco narrativo”, baseando-nos nas contribuições de Booth (1983) acerca do “narrador infiel”, Friedman (2002) acerca da questão do ponto de vista na ficção e Genette (2017) acerca da relação entre voz narrativa e diegese. Além disso, dialogamos constantemente com a crítica especializada dos respectivos autores, tendo como principais interlocutores, sobre *S. Bernardo*, Candido (1992), Lafetá (1995), Juarez Filho (2006) e Gonçalves (2012), e, sobre *Um copo de cólera*, Lima (2006), Brito (2010), Peixoto (2011), Azevedo (2015) e Rocha (2016).

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Linguagem. Raduan Nassar. *S. Bernardo*. *Um copo de cólera*. Violência.

ABSTRACT

In our research, we propose a study of the relations between violence and language in *S. Bernardo* [1934]/(2018), novel of the alagoan writer Graciliano Ramos (1892-1953), and in *Um copo de cólera* [1978]/(2013), novela of the paulista writer Raduan Nassar (1935), based on Michaud's (1989) thoughts on violence, Bourdieu's (2001; 2020) theories on symbolic violence, and Abbagnano's (2007) considerations about language. To subsidize our analysis on the configuration of violence through language in both works, we also dedicate ourselves to studying the narrative categories "narrator" and "narrative focus", basing ourselves on the contributions of Booth (1983) on the "unreliable narrator", Friedman (2002) on the issue of the point of view in fiction, and Genette (2017) on the relations between the narrative voice and the diegese. Moreover, we debate constantly with the specialized critics on both authors, having as our main interlocutors, about *S. Bernardo*, Candido (1992), Lafetá (1995), Juarez Filho (2006), and Gonçalves (2012), and, about *Um copo de cólera*, Lima (2006), Brito (2010), Peixoto (2011), Azevedo (2015), and Rocha (2016).

Keywords: Graciliano Ramos. Language. Raduan Nassar. *S. Bernardo*. *Um copo de cólera*. Violence.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 A CONFIGURAÇÃO DOS NARRADORES EM <i>S. BERNARDO</i> E EM <i>UM COPO DE CÓLERA</i>.....	18
2.1 Embasamento teórico: das relações entre narrador e diegese.....	18
2.2 <i>S. Bernardo</i> e <i>Um copo de cólera</i> à luz de Genette e Friedman: mais protagonistas impossível	21
2.3 <i>S. Bernardo</i> e <i>Um copo de cólera</i> à luz de Booth: mais infiéis impossível	34
2.3.1 Paulo Honório, coronel e infiel	34
2.3.2 Os narradores-protagonistas de <i>Um copo de cólera</i> : afinal, quem controla quem?	49
3 MANIFESTAÇÕES DA VIOLÊNCIA EM <i>S. BERNARDO</i> E EM <i>UM COPO DE CÓLERA</i>.....	62
3.1 Definindo linguagem e violência	62
3.2 Linguagem e violência em <i>S. Bernardo</i>	67
3.2.1 Paulo Honório: de vítima a algoz	67
3.2.2 O assassinato e o assassinato do coronel Mendonça: quando a vida é menor do que a propriedade	80
3.2.3 Luís Padilha: <i>metus atrox</i> , repressão à divergência e temor à revolução	84
3.2.4 Madalena: dois casos à parte.....	91
3.3 Linguagem e violência em <i>Um copo de cólera</i>: desvendando o duelo retórico entre o chacareiro e a jornalista.....	107
3.3.1 Teatralização: os anseios de um diretor-protagonista	113
3.3.2 Animalização: índice do profundo incômodo com a “mulher que atua”	120
3.3.3 O ataque aos intelectuais: Paulo Honório <i>à l’envers</i>	125
3.3.4 A presença da destruição em <i>Um copo de cólera</i>	132
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
REFERÊNCIAS.....	139

1 INTRODUÇÃO

Em “Visão de Graciliano Ramos”, o crítico literário Otto Maria Carpeaux tece breves considerações gerais sobre os quatro romances do escritor alagoano Graciliano Ramos (1892-1953): *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938). Carpeaux [1942]/(2018) interpreta o autor de *S. Bernardo* como um pessimista, mas, em vez de associar Ramos à pura desesperança ou à apologia ao imobilismo, ao mesmo tempo descreve esse pessimismo como misericordioso e simpático a todos e o associa à destruição (CARPEAUX, 2018, p. 337). Aliás, o crítico austríaco enxerga na destruição um motivo essencial para a construção literária dos quatro romances de Graciliano Ramos, resumindo a tese de seu ensaio crítico nos seguintes termos:

Todos os romances de Graciliano Ramos – e este é o sentido do seu experimentar – são tentativas de destruição; tentativas de ‘acabar com a minha memória’, tentativas de dissolver as recordações pelos ‘estranhos hiatos’ dum sonho angustiado. Trata-se de saber que mundo de recordações se dissolve assim (CARPEAUX, 2018, p. 338, grifo nosso).

Essa percepção particularmente aguçada da importância da destruição como motivo fundante (mas não o principal) da ficção de Graciliano Ramos parece-nos uma via interessante para iniciar o estudo de uma obra específica. Trata-se de *S. Bernardo* [1934]/(2018)¹, segundo romance do escritor alagoano, cujo protagonista, Paulo Honório, um decadente coronel da região de Viçosa-AL, conta ao leitor sua trajetória de ascensão e decadência como latifundiário. Nessa obra, é possível perceber com clareza a presença do que Carpeaux (2018) julga ser o principal motivo do romancista em si, a “cobiça de propriedade”, ou, como a denominam autores como Antonio Candido (1992) e João Luiz Lafetá (1995), o “sentimento de propriedade”, isto é, “uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas” (CANDIDO, 1992, p. 29). Tanto Carpeaux (2018) como Lafetá (1995) enxergam uma influência decisiva desse sentimento na forma de *S. Bernardo*. Para ambos, a propriedade cobiçada por Paulo Honório inclui apenas *S. Bernardo* em um primeiro momento (segundo Lafetá, até o capítulo VIII), mas também Madalena posteriormente (para Lafetá, do capítulo IX em diante).

Em geral, a crítica sãobernardiana tende a seguir a interpretação proposta por Candido (1992), Lafetá (1995) e Carpeaux (2018) e entender o sentimento de propriedade

¹ Doravante, quando formos referenciar a obra de Graciliano Ramos, registraremos apenas a data da edição consultada. O mesmo valerá para *Um copo de cólera* e para alguns ensaios mais influentes em nosso estudo depois de citados pela primeira vez.

(utilizaremos essa expressão com mais frequência do que a originalmente cunhada por Carpeaux) como o motivo principal dessa narrativa. Como não encontramos, em nossa pesquisa, evidências contrárias a essa interpretação, mas, na verdade, favoráveis (e várias aparecerão posteriormente neste estudo), seria imprudente negarmos o peso dessa patologia de Paulo Honório (parafraçando Candido) na construção da narrativa. No entanto, exatamente pelo trabalho minucioso da crítica para esmiuçar as manifestações desse sentimento em *S. Bernardo*, pouco teríamos a acrescentar caso o escolhêssemos como objeto de pesquisa. Em suma, o que ensaio de Carpeaux nos legou foi uma linha de pesquisa inicial, isto é, a análise das manifestações da destruição em *S. Bernardo*.

Esse nosso intento original tornou-se mais sólido ao nos depararmos com o artigo “*Um copo de cólera: a afirmação de si e a destruição do outro*”, no qual Abriata e Nascimento (2008, p. 142) buscam sustentar que, na novela *Um copo de cólera* [1978]/(2013), do escritor paulista Raduan Nassar (1935), haveria entre o casal de protagonistas (um chacareiro de meia-idade e uma jovem jornalista) um conflito no qual os dois “tentam afirmar-se e destruir-se mutuamente, sobrepujando ao pragmático e ao cognitivo o seu papel de sujeito passional”, desvelando, assim, as agruras de um relacionamento amoroso baseado, em grande parte, justamente na “cólera” presente no título da novela e na destruição mútua sobre a qual as autoras dissertam. Ou seja, tal como Carpeaux aponta ser o caso para toda a obra ficcional de Graciliano Ramos, em especial em *S. Bernardo*, também na novela de Raduan Nassar a “destruição” estaria onipresente, apesar de estar calcada não no “sentimento de propriedade” de Paulo Honório, mas em uma paixão diferente, a cólera. Além disso, a cólera seria o combustível para as réplicas tanto do chacareiro como da jornalista durante o sexto capítulo, “O esporro”, em que essa paixão explode após o ataque das formigas à cerca viva da chácara do narrador. Inclusive, a ambiguidade e o caráter simbólico desse título de capítulo para a novela são apontados por críticos como Brito (2010, p. 84) e Lima (2006, p. 93) por a palavra “esporro” poder se referir tanto ao ato sexual (no caso, à ejaculação) como a uma discussão bastante acalorada e verborrágica entre duas ou mais pessoas. Sendo relação sexual e discussão de relacionamento precisamente os elementos mais notáveis do enredo de *Um copo de cólera*, isso traz uma importância ainda maior para esse capítulo, o mais longo dos sete, e nos parece tornar ainda mais instigante a análise de como a aparente harmonia entre o casal expressa nos cinco primeiros capítulos vai sendo corroída ao longo do sexto capítulo até ser destruída de vez no momento climático, com os resultados dessa destruição podendo ser observados no sétimo e último capítulo, cujo título é igual ao do

primeiro (ambos intitulam-se “A chegada”), mas cujo narrador é diferente (no primeiro, a personagem masculina; no segundo, a personagem feminina).

As reflexões de Carpeaux (2018) e de Nascimento e Abriata (2008) foram, pois, nossas motivações iniciais para empreendemos a análise crítica de ambas as obras, respeitando sempre, é claro, a diferença considerável entre os tempos originais de publicação das duas (*S. Bernardo* em 1934; *Um copo de cólera* em 1978). Afinal, *S. Bernardo* foi publicado logo após a Revolução de 30, a qual alçou o coronel gaúcho Getúlio Vargas ao poder, um pouco antes da ascensão do Estado Novo varguista (1937-1945), e os fatos da narrativa se passam em uma cidade típica da Alagoas do início do século XX. Já *Um copo de cólera* foi quase todo escrito no ano de 1970 e publicado em 1978, ou seja, sua escrita e sua publicação situam-se historicamente no Brasil tomado pelas forças repressivas da Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Mais ainda, escrita e publicação da novela ocorreram após a promulgação do Ato Institucional Nº 5 de 1969, o popularmente conhecido AI-5, o qual fez recrudescer ainda mais a repressão por parte do Estado autocrático brasileiro às divergências, cassou direitos (por exemplo, ao *habeas corpus*) e oficializou, de vez, o caráter ditatorial do regime vigente.

Entretanto, o conceito a partir do qual pretendemos comparar ambas as narrativas não é exatamente o de destruição, mas um mais amplo cujas nuances permitem, em nosso entendimento, como procuraremos demonstrar no capítulo 2 deste trabalho, uma análise mais detalhada do romance de Graciliano Ramos e da novela de Raduan Nassar. Esse conceito é a violência. Em se tratando da análise de duas obras literárias bastante diferentes entre si pelo contexto sociohistórico de sua produção e pelas estratégias discursivas adotadas pelos narradores, acreditamos ser pertinente ligar à questão da violência a linguagem, cuja definição também será discutida (de modo mais sintético em relação à definição de violência) no capítulo 2. Ou seja, neste estudo, procuraremos analisar as relações entre violência e linguagem, em *S. Bernardo* e em *Um copo de cólera*, atentando-nos principalmente às convergências e às diferenças nas manifestações da violência pela linguagem em cada uma dessas obras.

Antes, porém, de continuarmos, explicamos o motivo pelo qual, assim como ocorreu com o “sentimento de propriedade”, não optamos por analisar essas obras exclusivamente a partir dos outros dois conceitos citados até aqui, isto é, a “destruição” e a “cólera”. No caso da cólera, em nosso entendimento, apesar de ser um conceito-chave para a compreensão da narrativa de Raduan Nassar, não acrescentaríamos muito ao já discutido exaustivamente pela crítica nassariana, assim como ocorre em relação ao

“sentimento de propriedade” em *S. Bernardo*. De qualquer maneira, não nos furtaremos a voltar a cada um desses conceitos criticamente consagrados, em especial ao “sentimento de propriedade”, quando julgarmos necessário, pois, tal qual ocorre com a “destruição”, parece-nos que a violência também engloba, nessas obras e fora delas, o “sentimento de propriedade” e a “cólera”. Já quanto à “destruição”, ao longo de nossa pesquisa, passamos a entender esse conceito como excessivamente abstrato e a julgar que defini-lo de maneira minimamente razoável seria uma tarefa, além de inglória, contraproducente, pois pouco teríamos a acrescentar de substancial ao apresentado por Carpeaux (2018) sobre a obra ficcional de Graciliano Ramos como um todo e por Nascimento e Abriata (2008) sobre a novela de Raduan Nassar. Além disso, para analisar o efeito destruição em *S. Bernardo* e em *Um copo de cólera*, conviria estudar a sua causa, isto é, justamente a violência, a qual, como procuraremos demonstrar, manifesta-se de diversas formas tanto no romance como na novela, sendo às vezes revelada, às vezes ocultada pela linguagem. Em outras palavras, em vez de somente analisarmos os resultados das ações de Paulo Honório ao longo de *S. Bernardo* ou de ambos os narradores de *Um copo de cólera*, optamos por nos deter nos caminhos para esses resultados e em como esses caminhos são apresentados (explicitamente ou de modo mais sutil) nessas narrativas.

Já há alguns trabalhos críticos bastante relevantes nos quais se analisa, por diferentes perspectivas teóricas, a relação entre violência e linguagem seja em *S. Bernardo*, seja em *Um copo de cólera*, e esses estudos serão, evidentemente, apreciados ao longo desta dissertação. Porém, acreditamos ser uma linha de análise com a qual podemos contribuir (ou sobre a qual, no mínimo, podemos tecer considerações relativamente originais) não apenas pelo fato de não termos encontrado qualquer estudo comparativo mais detalhado sobre essas duas obras em específico, mas também porque nossos objetivos com este estudo e o modo como nossa análise se configurará podem ajudar a trazer para o debate aspectos ainda não detidamente examinados em ambas as obras. Aliás, conseguimos encontrar apenas dois estudos em que ocorre algum cotejo mais destacado entre as duas narrativas. Primeiro, Peixoto (2011) contrapõe muito sucintamente os métodos narrativos de Paulo Honório e do chacareiro. No entanto, essa comparação não se dá apenas entre as duas obras aqui estudadas, mas inclui, também, o romance machadiano *Dom Casmurro* (1899) e seu narrador-protagonista, Bento Santiago, o qual é aproximado em sua atitude narrativa ao chacareiro e distanciado de Paulo Honório. Segundo Peixoto (2011, p. 196-197), Paulo Honório e o chacareiro confessam carências e fragilidades e conseguem a adesão do leitor, mas Honório é mais

sincero do que o chacareiro, um narrador “ardiloso”, “trapaceiro” e “manipulador” que, pois, se aproxima mais do narrador de *Dom Casmurro*. Em segundo lugar, encontramos um comentário relativamente breve de Sabrina Sedlmayer em *Ao lado esquerdo do pai* – curiosamente, um estudo dedicado à outra narrativa mais extensa de Raduan Nassar, o romance *Lavoura arcaica* (1975). Em um breve excurso crítico sobre *Um copo de cólera* e *S. Bernardo*, Sedlmayer (1997) inicialmente contrapõe Raduan a Graciliano no sentido de suas escritas terem temas e objetivos diferentes, mas enxerga dois possíveis elos entre eles, sendo o primeiro a cólera e o segundo o fato de serem autores que, cada qual a seu modo, divergiam das correntes literárias então vigentes. Enquanto o escritor alagoano teria provocado um corte nos ciclos romanescos da década de 1930, o paulista, em especial com *Um copo de cólera*, seria uma exceção ao “romance-reportagem” predominante na literatura brasileira na década de 1970. Além disso, Sedlmayer (1997) também enxerga nos narradores masculinos de *S. Bernardo* e *Um copo de cólera* certa desconfiança em relação à linguagem, ideia a ser debatida mais detalhadamente na parte 2 deste estudo.

Quanto aos objetivos deste trabalho, atribuímo-nos dois: 1) analisar criticamente o romance *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos (2018), e a novela *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar (2013), por meio do estudo dos mecanismos formais e narrativos que constroem literariamente a violência em cada uma das narrativas; 2) investigar como a configuração dos narradores no romance e na novela contribui para enfatizar ou minimizar determinados tipos de violências, a depender dos interesses em jogo. Para isso, adotamos aportes teóricos que, em nosso entendimento, nos ajudarão a lidar com diferentes questões relacionadas a ambas.

Na primeira parte deste estudo, examinamos em mais detalhes duas categorias narrativas, narrador e foco narrativo, pois, em *S. Bernardo* e em *Um copo de cólera*, os narradores têm papel decisivo não apenas para o relato dos eventos, mas também para seu desenrolar, pois são, também, personagens e protagonistas das narrativas contadas, ou seja, vivenciam os eventos, selecionam quais deles serão revelados e controlam o modo como serão revelados ao leitor. Isso posto, o principal conceito a ser mobilizado é *unreliable narrator* (ou, como comumente traduzido para o português e como adotaremos, “narrador infiel”), conforme proposto pelo teórico norte-americano Wayne Booth em *The Rhetoric of Fiction* [1961]/(1983). Além disso, outras referências centrais para nosso estudo sobre ambas as categorias serão as contribuições teóricas de Gérard Genette [1972]/(2017) em “Discurso da Narrativa” acerca das relações entre narrador e

diegese (história), assim como as considerações sobre foco narrativo e ponto de vista elaboradas por Norman Friedman [1967]/(2002) em “O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico”. Com esse aporte teórico, acreditamos poder sustentar criticamente a natureza “infiel” dos três narradores (no romance de Graciliano, Paulo Honório; na novela de Raduan, o homem de meia-idade e a jovem jornalista) e a importância dessa “infidelidade” para a compreensão da organização dos relatos de cada um deles e de como a violência se manifesta (ou, principalmente, se oculta) por meio da linguagem nessas narrativas. Evidentemente, as considerações da primeira parte repercutirão na segunda, pois o entendimento do comportamento dos três narradores em face das violências sofridas ou cometidas está, a nosso ver, intimamente conectado à compreensão de quem são, como pensam e como se configuram Paulo Honório, o chacareiro e a jornalista.

Em geral, a crítica sãobernardiana em especial não tende a aventar a hipótese de Paulo Honório ser um narrador infiel, preferindo seguir a interpretação proposta por João Luiz Lafetá em “O mundo à revelia” (1995), ou seja, de *S. Bernardo* ser uma narrativa sobre a busca de um coronel decadente pelo sentido da vida depois de perceber que havia sido massacrado por sua própria visão reificada do mundo e que nenhum de seus atos até então fazia sentido. Não consideramos a interpretação proposta por Lafetá implausível, mas acreditamos ser relevante levantar alguns questionamentos sobre a sinceridade do arrependimento mostrado por Paulo Honório em especial nos últimos capítulos de sua narrativa. Nesse sentido, além de recorrermos a trechos do livro, também buscamos apoio em um estudioso que influenciou decisivamente esse e outros aspectos de nossa pesquisa: Juarez Filho (2006), ao qual retornaremos mais adiante. Já quanto à crítica nassariana, apesar de haver recorrentemente a menção ao caráter teatral de *Um copo de cólera*, as considerações dos críticos sobre como os narradores devem ser entendidos em geral seguem fielmente o que é narrado nos seis primeiros capítulos da novela. Em outras palavras, apesar de mesmo estudiosas como Peixoto (2011) coerentemente apontarem para um caráter “trapaceiro” do narrador-chacareiro, a crítica geralmente recorre ao modo como ele descreve a si e à jornalista para tecer suas análises. Então, nossas considerações sobre as naturezas infiéis de ambos os narradores irão contra o consenso, pois nosso questionamento central será: até que ponto podemos nos fiar no relato do chacareiro para entender o relacionamento entre ele e sua jovem amante?

Na segunda parte, discutimos de maneira mais detida as manifestações da violência pela linguagem em ambas as narrativas. Primeiro, definimos linguagem (mais

sucintamente) e violência (um pouco mais demoradamente). Recorremos, para a definição de linguagem, ao *Dicionário de Filosofia* de Abbagnano (2007). Já para a definição de violência, recorremos a dois autores diferentes. O primeiro é o filósofo francês Yves Michaud, de cuja obra *A violência* (MICHAUD, [1986]/1989) extrairemos os fundamentos mais gerais de nossa definição da violência. O segundo desses autores é Pierre Bourdieu, filósofo, sociólogo e antropólogo francês, cuja obra *A dominação masculina* (BOURDIEU, [1998]/2020) é o suporte teórico principal para definirmos e analisarmos possíveis casos de *violência simbólica* no romance de Graciliano Ramos e na novela de Raduan Nassar.

Em seguida, passamos à análise em si das manifestações de violência pela linguagem em ambas as narrativas. Optamos, nesse caso, por começar examinando *S. Bernardo* e depois passar a *Um copo de cólera*, pois, dessa maneira, estruturamos de modo mais coerente e mais lógico as reflexões sobre como a violência aparece de maneiras semelhantes e diferentes em cada uma dessas obras. Também será diferente, aliás, a subdivisão de cada uma dessas análises. A seção referente a *S. Bernardo* comenta a violência no romance a partir das relações entre o narrador-protagonista Paulo Honório e personagens específicas, que são ele mesmo, o coronel Mendonça, o revolucionário Padilha e, como não poderia deixar de ser, a normalista Madalena. Nessa parte, procuramos evidenciar os tipos de violência que, segundo nossa linha de interpretação, apareceriam no livro de Graciliano Ramos, o que repercute inclusive no estudo referente a *Um copo de cólera*, subdividido não por personagens, mas exatamente por essa tipologia da violência à qual nos referimos.

Para empreender essa análise, optaremos pelo diálogo com a fortuna crítica sobre ambas as narrativas. No caso de *S. Bernardo*, além de outros estudos a serem apreciados, nossos principais referenciais teóricos serão “Mundo à revelia”, de Lafetá (1995), e os ensaios reunidos no livro *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, de Candido (1992), nos quais o sentimento de propriedade é abordado. Entretanto, como nossa análise não se restringirá a esse conceito, dialogaremos criticamente em especial com outros dois estudos. O primeiro deles é *Dialogismo e ironia em S. Bernardo, de Graciliano Ramos*, no qual Gonçalves (2012) procura evidenciar o modo como a violência de Paulo Honório no romance mantém uma relação indissociável com a persuasão, tanto por a própria violência ser uma estratégia de convencimento utilizada pelo coronel ao longo do romance como pelo fato de o protagonista se utilizar de variadas artimanhas retóricas quer para se justificar, quer para legitimar seus atos de brutalidade

física ou simbólica contra as outras personagens. O segundo é o já citado estudo de Juarez Filho (2006), intitulado *História e Alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*. Apesar de os objetivos do estudo de Juarez Filho serem um pouco diferentes dos nossos – por exemplo, o autor procura defender que o grande tema do romance de Graciliano Ramos não seria o sentimento de propriedade, o ciúme ou Madalena, mas a Revolução de 30 e a decadência do coronelato nordestino que a ela se seguiu, uma hipótese de trabalho bastante interessante sobre a qual não nos deteremos -, sua visão crítica sobre o narrador Paulo Honório, analisado por ele não como um simples burguês, mas como uma personagem-tipo (no caso, o típico coronel nordestino do início do século XX), causou-nos dúvidas bastante relevantes para o prosseguimento do trabalho de pesquisa e nos ajudou a entender, de um modo um pouco diferente de Gonçalves (2012), as estratégias do narrador para levar-nos a uma determinada interpretação dos fatos se não prestarmos atenção a certas minúcias. Dessa maneira, mesmo com as interpretações divergentes sobre alguns aspectos do romance, cremos ser necessário e proveitoso confrontar ambos os autores com mais afinco, sem desprezarmos, por certo, outras contribuições a também serem examinadas nessa parte.

Já no caso de *Um copo de cólera*, dialogamos em especial com cinco estudos críticos. Primeiro, recorremos a *O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar*, em que Lima (2006) busca “observar os traços que conformam a poética” do escritor paulista pela análise de suas três narrativas mais extensas: o romance *Lavoura arcaica* (1975), a novela *Um copo de cólera* (1978) (considerada por Lima e outros autores como romance) e o conto “Menina a caminho” (1992). No caso, concentramo-nos na discussão de Lima (2006) sobre *Um copo de cólera* e em como seu estudo ajuda a elucidar, conforme afirma a própria autora, a “intensa disputa de poder” (LIMA, 2006, p. 58) que caracteriza a relação do casal. Nesse sentido da importância da disputa de poder em *Um copo de cólera*, outra estudiosa a cujas considerações recorremos frequentemente é Andréia Delmaschio (2004), cujo livro *Entre o palco e o porão* é um marco nos estudos sobre Raduan Nassar por ser a primeira obra a abordar mais detidamente o caráter teatral da disputa de poder entre os narradores de *Um copo de cólera*. Também dialogamos com os estudos de Brito (2010), em *Transgressão e (des)ordem em Lavoura Arcaica e Um copo de cólera: a construção identitária da mulher nas narrativas de Raduan Nassar*, e de Rocha (2016), em *As gotas que transbordam do copo: a disputa pelo poder em Um copo de cólera*. Em ambos os casos, alicerçando suas análises em autores como o filósofo francês Michel Foucault, as autoras examinam o modo como as relações de poder vão se

revelando na narrativa, com especial atenção para os papéis desempenhados e para os interesses defendidos por cada um dos narradores. No caso destes últimos estudos, não apenas nos valem de suas contribuições para as discussões das relações de poder na novela, mas também divergimos de suas interpretações sobre o estado da relação entre as personagens principais ao término de *Um copo de cólera*. Elaboramos mais nesse sentido na primeira parte de nosso trabalho, mas, em resumo, enquanto essas autoras percebem a jovem narradora em posição de submissão ao masculino, atada à relação com o narrador de meia idade, nossa provocação será que, talvez, a jovem nunca tenha estado em uma posição tão favorável nessa relação. O último estudo importante para a construção de nossas reflexões críticas sobre a narrativa de Raduan Nassar é *Nas tramas da trapaça: uma análise de Um copo de cólera sob a perspectiva dos estudos de gênero*, de Ana Paula Mello Peixoto (2011). Apesar de nossa análise não se calcar nos Estudos de Gênero, a autora, em nosso ponto de vista, talvez seja quem melhor desvelou o caráter infiel principalmente do narrador-chacareiro, apesar de não recorrer à terminologia boothiana em seu estudo crítico e de a análise da infidelidade narrativa não ser exatamente um de seus objetivos. De qualquer maneira, assim como ocorre com Brito (2010) e Rocha (2016), também as considerações de Peixoto (2011) sobre os interesses e os objetivos de ambos os narradores de *Um copo de cólera* em sua disputa retórico-afetiva serão colocadas em evidência.

Ponderamos também que, enquanto várias de nossas referências discutem as estratégias narrativas de Graciliano Ramos e Raduan Nassar e/ou traçam analogias entre algumas personagens e seus respectivos criadores, em nosso estudo, por opção metodológica, adotamos o procedimento inverso. Ou seja, discutimos as estratégias narrativas e as ideias expostas não por Graciliano Ramos e Raduan Nassar, mas por Paulo Honório em *S. Bernardo* e pelo casal de amantes em *Um copo de cólera*. Ademais, não tentamos traçar quaisquer relações entre personagens e autores ou entre os fatos narrados e qualquer episódio ocorrido na vida de Ramos ou de Nassar.

Por fim, em nossas considerações finais, retomamos brevemente as principais discussões empreendidas ao longo de nosso estudo e expomos algumas das conclusões às quais conseguimos chegar sobre as relações entre violência e linguagem em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos (2018), e *Um copo de cólera* (2013), de Raduan Nassar.

2 A CONFIGURAÇÃO DOS NARRADORES EM *S. BERNARDO* E EM *UM COPO DE CÓLERA*

2.1 Embasamento teórico: das relações entre narrador e diegese

Nesta primeira parte, examinamos os modos de configuração e operação dos narradores em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos (2018), e em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar (2013)². Com esse estudo, conseguiremos elucidar, na próxima parte, as manifestações da violência por meio da linguagem em ambas as narrativas. Para nossa análise no momento, além de confrontarmos parte da fortuna crítica sobre esses autores e sobre cada uma dessas narrativas em específico, o embasamento teórico principal é composto por três obras do campo da teoria da narrativa: “Discurso da narrativa”, uma das obras reunidas em *Figuras III* do teórico francês Gérard Genette [1972]/(2017); o ensaio “O ponto de vista na ficção”, de Norman Friedman [1967]/(2002); e *The Rhetoric of Fiction*, de Wayne Booth [1961]/(1983), cujas contribuições serão as mais influentes para esta parte de nosso estudo.

Primeiro, de “Discurso da narrativa” (GENETTE, 2017), derivamos nossas considerações sobre as relações entre narrador e diegese (história) no romance e na novela, mais especificamente acerca da “pessoa” do narrador, ou seja, se um narrador está ausente ou presente na história que conta e, se presente, se é um narrador “herói” de sua história ou não. Em suma, investigaremos se os narradores de *S. Bernardo* e *Um copo de cólera* são heterodiegéticos, homodiegéticos ou autodiegéticos, termos esses assim explicados por Genette:

É possível diferenciar aqui, portanto, dois tipos de narrativa: uma com narrador ausente da história que narra (exemplo: Homero na *Ilíada*, ou Flaubert na *Éducation sentimentale*), a outra com narrador presente enquanto personagem na história que narra (exemplo: *Gil Blas*, ou *O morro dos ventos uivantes*). Chamo o primeiro tipo, por razões evidentes, de *heterodiegético*, e o segundo de *homodiegético*. [...] A ausência é absoluta, mas a presença tem gradações. Portanto, será preciso ao menos distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói de sua narrativa (*Gil Blas*), e outra na qual só desempenha um papel secundário, que parece quase sempre um papel de observador e testemunha [...]. Reservaremos para o primeiro tipo (que representa de alguma forma o grau forte do homodiegético) o termo que se impõe, o “autodiegético”. (GENETTE, 2017, p. 324-325).

² Para as análises empreendidas neste trabalho, recorreremos à 100ª edição de *S. Bernardo*, publicada em 2018, pela editora Record, e à edição comemorativa de 35 anos (1978-2013) de *Um copo de cólera*, publicada pela Companhia das Letras.

Quanto às contribuições do crítico estadunidense Norman Friedman (2002) em seu ensaio “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”, recorreremos a dois tipos de conceitos diferentes: a diferença entre sumário narrativo e cena (à qual nos ateremos para analisar apenas *S. Bernardo*, por razões expostas mais adiante) e os possíveis pontos de vista (ou, como chamados por outros autores, “focos narrativos”) adotados na escrita de uma obra literária. Esses conceitos, de uma forma ou de outra, fazem referência às quatro questões elaboradas por Friedman sobre como a história chega ao leitor, pois, ao discutir a diferença entre sumário narrativo e cena e os pontos de vista possíveis na ficção, Friedman dá ênfase a *narrador*, *ângulo* de narração, *canais* de transmissão da história e *distância* entre leitor e história:

1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (próximo, distante ou alternando?). (FRIEDMAN, 2002, p. 171-172).

Primeiro, Friedman define o sumário como um relato mais generalizado o qual engloba uma série de eventos, um período de tempo mais longo (ou, no mínimo, menos bem delimitado) e uma miríade de espaços diferentes, enquanto a cena traria maior riqueza de detalhes, tornando a narrativa mais específica em termos de fatos narrados, tempo em que ocorre e espaço(s) onde se dá. Ou seja, enquanto o uso do sumário distanciaria o leitor dos fatos narrados que não fossem o foco da narrativa e servissem apenas para contextualizar os acontecimentos mais detidamente relatados, as cenas, em princípio, aproximariam o leitor da narrativa, pois mereceriam uma leitura mais atenta exatamente pelo maior grau de detalhamento que carregam consigo.

Em seguida, Friedman lista oito possíveis pontos de vista na ficção, dos quais vale comentar, neste estudo, apenas um, o *narrador-protagonista*. Nosso interesse com relação a esse foco narrativo está nas suas implicações específicas para o ângulo a partir do qual a história é relatada e para as distâncias possíveis entre o leitor e os fatos narrados. Friedman limita o escopo de visão do narrador-protagonista da seguinte maneira:

O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo. E, uma vez que o narrador-protagonista pode resumir ou apresentar de modo direto muito da

mesma forma que a testemunha, a distância pode ser longa ou curta, ou ambas. (FRIEDMAN, 2002, p. 177)

Por fim, está a discussão do crítico literário estadunidense Wayne Booth (1983) sobre tipos de narração em *The Rhetoric of Fiction* (em português, *A retórica da ficção*). No sexto capítulo, “Types of Narration” (“Tipos de narração”), Booth expõe a premissa mais fundamental de seu ensaio: “[...] o autor não pode escolher se furtar à retórica; ele só pode escolher de que tipo de retórica se valerá. Ele não pode escolher se afetará ou não, com sua escolha de um modo de narração, os juízos de seus leitores; ele só pode escolher se o fará hábil ou inabilmente.”³ (BOOTH, 1983, p. 149, tradução nossa⁴). Isto é, segundo Booth, toda narrativa tem, inevitavelmente, um caráter retórico, no sentido de todo modo de narração escolhido ter influência decisiva nos julgamentos dos leitores sobre ações, personagens e circunstâncias. Desse axioma sobre a relação entre narrativa e retórica, o crítico literário estadunidense extrai também a não-relevância em se dizer se uma história é narrada em primeira ou em terceira pessoa a não ser que se faça a relação entre a pessoa gramatical utilizada na narração, as características do(s) narrador(es) (morais, intelectuais, políticas, entre outras) e os fatos narrados.

Com base nesses dois pressupostos, Booth discute uma série de questões relacionadas aos modos de narração de uma história, entre elas a também levantada por Friedman sobre as várias possibilidades de pontos de vista na ficção. Entretanto, diferentemente do autor de “O ponto de vista na ficção”, o crítico de *The Rhetoric of Fiction* não busca propor uma classificação para esses pontos de vista/focos narrativos possíveis, mas adicionar a essa discussão de Friedman e de tantos outros um novo elemento: a “confiabilidade” de um narrador. Para Booth:

Se a razão para a discussão do ponto de vista é descobrir sua relação com efeitos literários, então, certamente, as qualidades morais e intelectuais de um narrador são mais importantes para os nossos julgamentos do que se se trata de um “eu” ou de um “ele”, ou se sua visão é privilegiada ou limitada. Se descobrimos que ele não é confiável, então o efeito total da obra que ele nos lega se transforma. (BOOTH, 1983, p. 158).⁵

³ “[...] the author cannot choose to avoid rhetoric; he can choose only the kind of rhetoric he will employ. He cannot choose whether or not to affect his readers’ evaluations by his choice of narrative manner; he can only choose whether to do it well or poorly”.

⁴ Todas as traduções das citações originalmente em língua estrangeira utilizadas neste estudo são de nossa autoria e responsabilidade.

⁵ “If the reason for discussing point of view is to find how it relates to literary effects, then surely the moral and intellectual qualities of the narrator are more important to our judgment than whether he is referred to as “I” or “he”, or whether he is privileged or limited. If he is discovered to be untrustworthy, then the total effect of the work he relays to us is transformed”.

Essa importância da maior ou menor confiança no relato de um narrador leva Booth a cunhar o conceito de *unreliable narrator*, comumente traduzido em português por “narrador infiel”, tradução adotada aqui por já estar consagrada criticamente em obras que se apropriam desse conceito para determinados fins, como *O narrador infiel* (2006) e *Foco narrativo e fluxo da consciência* (2012), de Alfredo Leme Coelho de Carvalho. O crítico estadunidense, relacionando esse conceito a outro seu, o de “autor implícito” (*implied author*) - uma espécie de “segundo eu” do autor de uma obra, um “eu” a ser intuído pelo leitor -, explica:

Por falta de termos mais adequados, chamo a um narrador *fiel* quando ele fala ou age de acordo com as regras da obra (que são, por assim dizer, as regras do autor implícito), *infiel* quando não o faz. É verdade que a maioria dos grandes narradores fiéis recorrem frequentemente à ironia, e se tornam, pois, “infiéis” no sentido de se tornarem potencialmente mentirosos. No entanto, a ironia de difícil compreensão não é suficiente para fazer um narrador infiel. Nem a infidelidade é, normalmente, uma questão de mentir, apesar de narradores deliberadamente mentirosos serem um recurso frequente de alguns romancistas modernos [...]. É mais frequentemente uma questão do que [Henry] James chama *falta de consciência*; o narrador está enganado, ou acredita ter qualidades que o autor lhe nega. [...] Narradores infiéis, então, diferenciam-se uns dos outros pela distância e pela natureza de sua fuga às normas de seu autor. (idem, p. 158-159, grifos do autor).⁶

Frisamos que, como afirma Booth, chamar a um narrador infiel não implica ele estar deliberadamente mentindo ou manipulando, podendo haver, na verdade, um equívoco seu na compreensão dos acontecimentos, seja por falta de capacidade de percepção de sua parte, seja pelo fato de o autor implícito privá-lo, por quaisquer razões, de fatos fundamentais para a percepção mais precisa sobre si mesmo e sobre seu entorno na narrativa. Isto é, um narrador infiel mentiroso/manipulador é uma possibilidade dentro dessa categorização, mas não a única.

2.2 S. Bernardo e *Um copo de cólera* à luz de Genette e Friedman: mais protagonistas impossível

⁶ “For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), *unreliable* when he does not. It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony, and they are thus ‘unreliable’ in the sense of being potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable. Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novelists [...] It is most often a matter of what James calls *inconsience*; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him. [...] Unreliable narrators thus differ markedly depending on how far and in what direction they depart from their author’s norms”.

Explicitadas, em síntese, as teorias em que nos baseamos, passamos à análise de *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos (2018), e de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar (2013). Aplicando primeiro a teoria de Genette a ambas as obras, há, em nosso entendimento, três narradores (dois narradores e uma narradora) autodiegéticos, pois todos narram em primeira pessoa e superam uma possível classificação como observadores ou testemunhas dos fatos narrados. Aliás, ainda neste capítulo, quando avançarmos rumo à questão da infidelidade desses narradores, procuraremos demonstrar a validade da seguinte hipótese: os três narradores não apenas assumem, cada um a seu modo dentro de cada narrativa específica, o papel de protagonistas desses fatos, mas também tentam relatá-los de modo a formar na mente do leitor uma imagem no mínimo relativamente favorável de si próprios em algum sentido.

O romance de Graciliano Ramos, dividido em 36 capítulos curtos, tem seu protagonista, Paulo Honório, narrando sozinho a história de sua ascensão e queda como grande proprietário de terras (no caso, da fazenda S. Bernardo). Como explica João Luiz Lafetá (1995) em “O mundo à revelia”, fora os dois primeiros capítulos, nos quais Paulo Honório apresenta ao leitor suas intenções com a escrita da narrativa de sua vida e as idas e vindas nesse seu projeto literário, o romance tem como eixos norteadores duas expressões do “sentimento de propriedade” já citado em nossa introdução. Para Lafetá, assim como para outros tantos críticos sãobernardianos, esse sentimento em *S. Bernardo* se expressa na fazenda S. Bernardo em si e em Madalena, esposa de Paulo Honório, sobre quem ele ouve falar pela primeira vez no capítulo IX, e a partir desse capítulo, segundo o crítico literário brasileiro, a técnica narrativa no romance muda consideravelmente:

Depois da posse de S. Bernardo vem a posse de Madalena. Ultrapassada a unidade que se formara em torno da relação entre Paulo Honório e a propriedade, um outro núcleo começa a se esboçar. *O capítulo nono entretece alguns motivos novos – e o leitor percebe que o romance vai ganhar um rumo diferente. O estilo se distende um pouco, a tensão arrefece. A preferência do narrador volta-se agora para a técnica da cena, e surgem os detalhes concretos, as caracterizações mais alongadas dos personagens, os diálogos nítidos sobre assuntos do dia-a-dia. O tom compacto se esgarça de leve e a narrativa salta de um tema para outro.* (LAFETÁ, 1995, p. 200, grifo nosso)

Como Lafetá também pondera, *S. Bernardo* não se limita, entretanto, apenas à concretização da posse de Madalena por Paulo Honório, mas também, e principalmente, mergulha nos problemas de relacionamento do casal e nas consequências para ambos de um relacionamento pouco saudável porque sempre sob o signo do sentimento de propriedade da personagem masculina. Como resultado, ao final do romance, a moça terá

cometido suicídio depois de anos de um casamento tomado por brigas e por violências do marido contra ela, enquanto o então todo-poderoso coronel terá sucumbido ao arrependimento (ou, pelo menos, é a imagem que ele tenta formar de si próprio, como examinaremos mais adiante ainda neste capítulo) por ter levado sua jovem esposa a um ato extremo contra si mesma.

No caso de *S. Bernardo*, o caráter autodiegético do narrador Paulo Honório é mais facilmente demonstrável. Apesar de o coronel se apresentar propriamente ao leitor apenas no capítulo III, a primeira frase do capítulo I deixa evidente, no mínimo, o caráter homodiegético de sua narrativa, pois o uso do verbo “imaginar” na 1ª pessoa do singular do pretérito perfeito denota que, se não for o “herói” da narrativa, Paulo Honório observa/testemunha os acontecimentos: “Antes de iniciar este livro, *imaginei* construí-lo pela divisão do trabalho” (RAMOS, 2018, p. 7, grifo nosso). Isso ainda não seria suficiente para classificar a narrativa como autodiegética, visto que o fato de um narrador deixar sua presença clara na diegese (no caso, apresentando seu processo de escrita de um livro) não o torna o “herói” dela. Por exemplo, José Fernandes, o narrador de *A cidade e as serras* (1901), do português Eça de Queiroz (1845-1900), também faz sentir, de um modo diferente, sua presença na diegese, mas vai deixando claro seu papel como testemunha (pelo menos na maior parte da narrativa) das aventuras vividas por seu amigo, Jacinto de Tormes, o “herói” desse romance.

Esse caráter autodiegético do narrador se pode comprovar, na verdade, no início do segundo capítulo, quando Paulo Honório explica que os desentendimentos com as três personagens chamadas para ajudar na escrita do livro (o padre Silvestre, o advogado João Nogueira e o jornalista Lúcio Gomes de Azevedo Gondim) no fundo haviam sido bons, pois ele narraria, sob pseudônimo, fatos que não pretendia revelar a mais ninguém. Sua justificativa para isso? “Tenciono contar *a minha história*” (RAMOS, 2018, p. 11, grifo nosso), ou seja, os fatos narrados, mas também aqueles a serem omitidos do relato (“particularidades úteis que me pareçam acessórias e dispensáveis”), foram vividos e protagonizados pelo próprio coronel de *S. Bernardo*, e não por qualquer outro cujos interesses ele quisesse ou precisasse defender ou ocultar.

Além disso, outro item relevante para evidenciar a natureza autodiegética de *S. Bernardo* é a relação entre o narrador e as outras personagens do romance, desde a “velha” Margarida, sua mãe adotiva, até Madalena, responsável por trazer a instabilidade para o mundo de Paulo Honório ao desafiar o “sentimento de propriedade” do coronel. Antonio Candido (1992, p. 24), em *Ficção e confissão*, sustenta que “os personagens e as

coisas surgem nele [no romance] como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes”, inclusive as personagens que o antagonizam de alguma forma, como o antigo coronel mais poderoso da região, Mendonça, o ex-herdeiro da fazenda S. Bernardo, Luís Padilha, e a própria Madalena. Em havendo, pois, essa subordinação total de todas as outras personagens a uma que, além disso, narra ostensivamente os eventos, torna-se pouco provável o romance graciliânico não ser uma narrativa autodiegética.

Já em *Um copo de cólera* - dividido em sete capítulos: “A chegada”, “Na cama”, “O levantar”, “O banho”, “O café da manhã”, “O esporro” e, novamente, “A chegada” -, temos dois narradores, um chacareiro de meia-idade e uma jovem jornalista, os quais recontam, cada um a seu modo, de acordo com seus interesses, fatos de sua vida sexual e afetiva em comum ao longo de um dia, mostrando uma relação aparentemente estável no âmbito da sexualidade, mas bastante conflituosa na outra esfera. Afinal, um simples ataque de formigas à cerca-viva da chácara do homem narrador o leva a uma explosão de cólera e a uma discussão intensa com sua amante, durante a qual ambos descarregam ressentimentos que não parecem ter relação com aquele momento. Existe, na novela, um absoluto predomínio da voz masculina, pois ao homem estão reservados os seis primeiros capítulos, incluindo as 50 páginas de “O esporro”, enquanto à moça cabem apenas as três páginas (na versão utilizada em nossa análise) do último. Isso pode levar à visão de apenas ele ser um narrador autodiegético, cabendo a ela o papel de mera testemunha ou observadora dos fatos, mas esse entendimento, a nosso ver, não corresponde aos fatos.

O caráter autodiegético do narrador de meia-idade é evidente desde o início da narrativa, no primeiro dos capítulos “A chegada”. Aqui, ele usa a 1ª pessoa do singular para relatar, entre outras coisas, seu jogo de sedução com a jovem amante, no qual ele toma todas as iniciativas para deixá-la, pelo menos segundo ele mesmo, louca de desejo. Dentro desse jogo de sedução inicial, destacamos a cena em que o narrador tenta seduzi-la com um tomate, notando a maneira como ele reitera a personalidade do relato com o uso de formas verbais e pronominais relacionadas à primeira pessoa do singular e sempre coloca a jovem como observadora de suas ações, supostamente as mais importantes da diegese:

[...] foi sempre na mira dos olhos dela que *comecei* a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia *me* restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar *meus* dentes fortes como os dentes de um cavalo, sabendo que esses olhos não desgrudavam da *minha* boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo

que mais *eu* lhe apetecia quanto mais indiferente *eu* lhe parecesse. (NASSAR, 2013, p. 8, grifos nossos)

Já quanto à jovem narradora, quando se examina a fundo o modo como se constrói o conflito dramático da história, percebem-se as duas personagens-narradoras e suas ações em *Um copo de cólera* como essenciais a essa construção. Ou seja, ambos os narradores são, ao mesmo tempo, os “heróis” da diegese. Se pensarmos, por exemplo, na briga entre os dois no sexto capítulo, perceberemos que, a todo tempo, o narrador não apenas tenta formar no leitor uma determinada imagem mental da moça, mas também acaba moldando e mudando suas linhas de argumentação durante a discussão de acordo com os rumos pretendidos por ele para a conversa. Por exemplo, ao ser chamado por ela de “falsário graduado” em resposta a uma fala sua na qual, como em outros momentos da narrativa, tenta ofendê-la atacando sua atuação profissional e sua condição de mulher instruída (mais do que ele, aliás), sua reação é exatamente a de mudar de assunto para tirar de cena a suspeita levantada por ela quanto à autenticidade dos discursos e dos atos dele: “[...] eu só sei que dei a volta por cima, soneguei mexer no mérito, *não permitindo que ela sopesasse a gravidade de sua descoberta*, deixei a pilantra de mãos abanando ao dar sumiço, num passe de prestidigitador, na maçã do seu insight [...]” (NASSAR, 2013, p. 55, grifo nosso).

Entretanto, nota-se ao longo da novela que, no fundo, é ela quem está ditando, a todo tempo, o que, como e quando o narrador dirá o que dirá, exatamente por conseguir, com cada uma de suas intervenções, desconcertá-lo a ponto de fazê-lo perceber a necessidade de mudar de discurso caso queira vencer esse confronto. Nesse sentido, em nosso entendimento, ainda que se queira limitar o papel da narradora não-nomeada nessa altura de *Um copo de cólera* ao de uma deuteragonista, não se pode negar se tratar, no mínimo, de uma deuteragonista que, na verdade, controla as ações e os discursos do protagonista ao forçá-lo, continuamente, a recorrer a novos argumentos (ou, na análise da parte 2, a novos tipos de violências simbólicas) para tentar vencê-la no campo retórico – aliás, ele não obtém essa vitória e apela à violência física no final da discussão (e de “O esporro”). Ou seja, já como personagem a moça não está restrita a um papel de testemunha das proezas de seu amante ou de mera observadora exterior dos fatos narrados, papel esse a ser atribuído, na verdade, às outras duas personagens da novela, dona Mariana e “seu” Antônio (empregados da chácara do narrador não-nomeado), as quais não narram a história em momento algum. Também é importante deixarmos claro que o fato de a jovem jornalista efetivamente disputar o poder na relação não deve ser visto como um atenuante

para o que há de mais autoritário no caráter do narrador-chacareiro. Ao contrário, a “solução” dada por ele à “rebeldia” dela torna esse traço de caráter ainda mais evidente, assim como evidencia também que ela, ao contrário das personagens secundárias de *S. Bernardo* como descritas por Candido (1992), não se torna frágil nem distante diante do protagonista.

Quando ganha o controle da narrativa em *Um copo de cólera*, a jovem jornalista também não narra simples observações, mas as ações dela própria indo ao encontro do amante e interagindo com ele, como se percebe desde o início do segundo capítulo “A chegada” de *Um copo de cólera*: “E quando *cheguei* na casa dele lá no 27, *estranhei* que o portão estivesse ainda aberto [...] *me impressionando* um pouco a gravidade negra e erecta dos ciprestes, e ali ao pé da escada *notei* também que a porta do terraço se encontrava escancarada [...]” (NASSAR, 2013, p. 81, grifos nossos). Aliás, até mesmo quando se pode entrever um papel passivo da moça nesse capítulo, o de servir como receptora do enorme feto em que o narrador se transmutara (figurativamente) entre o fim da discussão do casal e a chegada dela ao quarto, o modo como a jovem descreve a situação subentende ser ela, na verdade, quem está tendo um papel bastante ativo nisso, pois ele não a forçaria, fisicamente, a “receber de volta aquele enorme feto”, mas *ela* se “prestaria aos seus caprichos”, *ela* não conseguiria se conter, *ela* se abriria.

As considerações teóricas de Friedman sobre o foco narrativo conhecido como *narrador-protagonista* servem para corroborar ainda mais o caráter autodiegético dos três narradores, pois todos eles mantêm-se, de fato, presos aos próprios pontos de vista sobre os fatos narrados, apesar de dois deles, os masculinos, constantemente especularem sobre os pensamentos e os sentimentos das outras personagens do romance e da novela. Nesse sentido, sustentamos que as ideias de Lima (2006) sobre o modo como opera o narrador-protagonista de *Um copo de cólera* também servem para a análise da técnica narrativa de Paulo Honório em *S. Bernardo*: nos dois casos, “embora o narrador seja de primeira pessoa, ele age como se fosse onisciente, renunciando as reações e os atos da parceira [ou, no caso de Paulo Honório, também das outras personagens] e supondo-se a par das suas preferências e opiniões, especialmente quando estas se referem a ele próprio”. (LIMA, 2006, p. 65).

Quanto ao narrador não-nomeado de *Um copo de cólera*, além dos exemplos extraídos por Lima do capítulo “Na cama”, o da suposta obsessão da amante pelos pés do narrador e o da (mais) suposta (ainda) capacidade dele de levá-la ao delírio na relação sexual, o outro que apresentamos, curiosamente, contradiz toda essa segurança do

narrador sobre seu desempenho sexual ainda antes de “O esporro” – quando, como aponta a crítica em geral, vem à tona, na verdade, sua insegurança nesse âmbito da relação -, iniciando, inclusive, a repetição insistente da frase “eu não tive o bastante, mas tive o suficiente” depois de apresentada pela primeira vez no capítulo ao qual recorreremos, “O café da manhã”, imediatamente anterior a “O esporro”. Aqui, novamente colocando-se como onisciente em relação a ela, ele revela que, em determinado momento, enquanto o olhava de uma maneira bastante focada, ela soltou “um suspiro breve e denso como se dissesse ‘eu não tive o bastante, mas tive o suficiente’ (que era o que ela me dizia sempre) [...]” (NASSAR, 2013, p. 24).

Apesar do uso do pretérito imperfeito do subjuntivo do verbo “dizer” na terceira pessoa do singular, que daria à afirmação do narrador um tom hipotético ao invés de peremptório, a forma como ele vinha construindo até esse momento essa autoimagem onisciente dos pensamentos, dos sentimentos, dos desejos e dos significados dos gestos de sua jovem amante autoriza, em nosso entendimento, uma interpretação de “como se dissesse” como a única conclusão lógica à qual ele ou qualquer outra pessoa que a visse naquele instante e que a conhecesse tão bem quanto ele parecia conhecer naturalmente chegaria. Não se trata, então, como pode parecer em um primeiro momento, de suposição sobre pensamentos e sensações da jornalista, mas, justamente, de uma tentativa de efetiva demonstração da onisciência do narrador. Embora, de fato, o suspiro da narradora possa significar mesmo o que ele alega, a única evidência dada pelo narrador é uma suposição sua sobre o sentido desse gesto dela, e não um conjunto de fatos que levariam a essa conclusão, tornando precipitado confiar na versão dele da história.

Já quanto à pretensa onisciência do narrador em *S. Bernardo*, pensemos, por exemplo, que Paulo Honório rotula a esposa como socialista/comunista a partir das próprias suposições acerca de declarações no máximo ambíguas dela e de como ela se posicionaria em certos assuntos sobre os quais eles não haviam conversado em qualquer momento da vida conjugal. Por exemplo, no capítulo XXIV, durante o jantar de comemoração de dois anos do enlace matrimonial entre o coronel e a professora normalista, uma conversa deles com alguns amigos na propriedade chega à política e à possibilidade de uma revolução no Brasil aos moldes da Revolução Russa de 1919. Durante essa reunião, Madalena pergunta sorrindo ao guarda-livros de S. Bernardo, seu Ribeiro, se ele temia uma reviravolta política dessas. Esse tom de Madalena faz o narrador remeter-se às brigas recentes do casal por questões administrativas da fazenda e a uma conversa dele com Padilha, na qual o ex-dono de S. Bernardo lhe esclarece que tinha,

com Madalena, “palestras amenas e variadas”. Com isso, Paulo Honório não hesita em levantar contra a esposa a acusação de conspiração comunista com Padilha para destruir tudo quanto o marido tinha construído: “Sim senhor! Conluiu com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando” (RAMOS, 2018, p. 154).

Fora os desentendimentos do casal e essa conversa com Luís Padilha, a única evidência do narrador-protagonista para acusar Madalena de conspiração comunista era a ausência de menções da mulher a uma religiosidade qualquer: “Qual seria a religião de Madalena? Talvez nenhuma. Nunca me havia tratado disso” (idem, *ibidem*). Disso, Paulo Honório extrai, então, um argumento para fortalecer sua teoria (e sua paranoia) acerca do caráter e das intenções da jovem professora normalista, relacionando a suposta falta de religião à adesão ao comunismo e à falta de escrúpulos (o que, aliás, vindo do coronel de S. Bernardo, é no mínimo irônico): “Comunista, materialista. Bonito casamento! Amizade com o Padilha, aquele imbecil. ‘Palestras amenas e variadas.’ Que haveria nas palestras? Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá. Mulher sem religião é capaz de tudo”. (idem, p. 155). Como Paulo Honório, no entanto, nunca consegue de fato penetrar na mente de sua esposa, e como ela mesma não tem, ao contrário do que acontece em *Um copo de cólera*, a possibilidade de apresentar outra perspectiva sobre os fatos narrados pelo cônjuge, restará ao leitor aceitar a classificação ideológico-política atribuída a ela com base apenas na confiança (ou rejeitá-la se essa confiança não existe) no relato do dono de S. Bernardo.

Uma avaliação menos apressada de tudo, se não leva a uma “absolvição” de Madalena, torna essa acusação no mínimo inconclusiva. Além de a moça em momento algum chegar a enunciar ideias inequivocamente socialistas ou comunistas, a menos que se considere toda e qualquer preocupação com as condições de vida dos empregados de uma fazenda - tal qual a que ela demonstra pela situação de um empregado já velho e adoentado, mestre Caetano -, como um tipo de comunismo revolucionário (e isso seria, no mínimo, bastante discutível), as outras duas evidências de Paulo Honório para elaborar seu ataque ideologizado à esposa são muito frágeis. Por um lado, as “palestras amenas e variadas” com Padilha poderiam ser explicadas pelo fato de ele ser, àquela altura, um funcionário da fazenda (o professor da escola construída pelo narrador-protagonista ali), tornando-o o sujeito mais culto entre aqueles com quem ela tinha contato mais imediato e propiciando mais possibilidades de conversa entre eles do que entre Madalena e o reacionário João Nogueira, por exemplo. Sentindo, pois, a falta de uma conversa mais

intelectualizada, a mesma Madalena que, segundo Paulo Honório, declarara certo tédio com as ideias e com a “alma” do antigo herdeiro de S. Bernardo poderia se resignar e tentar aplacar esse seu sentimento de vazio com quem estava fisicamente mais próximo dela naquele momento.

Por outro lado, o fato de ela não tocar no tema da religião em suas conversas com o marido não necessariamente significa uma adesão ao ateísmo ou ao agnosticismo (e isso, por sua vez, também não a tornaria comunista, já que nem todo ateu é comunista e nem todo comunista é ateu), pois, além de a ausência de menções constantes a uma crença própria não ser uma evidência incontestável de não se possuir qualquer crença, o comportamento dela pode ser justificado pela visão do próprio Paulo Honório sobre o tema. Afinal, segundo ele mesmo, ele tinha “um pouco” de religião, mas a considerava dispensável em um homem, apesar de achá-la necessária em mulheres. Nesse sentido, talvez Madalena nunca tivesse mencionado sua possível crença religiosa porque nunca tenha tido oportunidade de fazê-lo, por exemplo, ou por não ter percebido em seu cônjuge uma abertura para esse tipo de conversa, em especial porque, como explica Candido sobre o coronel de S. Bernardo, “fora das atitudes consistentes em adquirir ou conservar bens materiais, não apenas o senso moral, mas o próprio entendimento baralha e não funciona” (CANDIDO, 1992, p. 26), e isso tornaria uma conversa sobre qualquer tema fora do âmbito da economia pouco proveitosa para o casal.

Aliás, ainda sobre essa acusação de Paulo Honório contra Madalena no âmbito religioso, é bastante irônico que, no capítulo XXXI, pouco antes de a moça cometer suicídio, a última discussão entre o casal tenha ocorrido dentro da igreja, da qual a normalista saía quando ele a encontra. Considerando que em nenhum momento da narrativa o coronel reza ou sequer se dirige à igreja e que a suposição, em um capítulo anterior, de um possível adultério de Madalena com padre Silvestre seria fruto da paranoia (autodeclarada, inclusive) do coronel (ou seja, Madalena não teria ido à igreja por um motivo profano), a única personagem a demonstrar, por qualquer razão imaginável, o desejo de se ligar um pouco mais profundamente à religião seria, justamente, a suposta “materialista” e “comunista”.

De qualquer maneira, esse imbróglio envolvendo as supostas afiliações políticas da esposa de Paulo Honório parece-nos suficiente para endossar a presença do que Friedman chama “narrador-protagonista” em *S. Bernardo* e de como essa pretendida onisciência de Paulo Honório é falsa, pois, na maioria das ocasiões, ele tem apenas suposições baseadas em evidências muito frágeis e em uma desconfiança de saída em

relação ao caráter das outras personagens. Se nos remetermos a *S. Bernardo*, leremos que o coronel justifica essa sua desconfiança paranoica porque a profissão lhe teria legado esse traço. Essa explicação não nos parece de todo equivocada, mas devemos apontar certa incompletude nela, o que também nos dará o ensejo de levantar uma hipótese para tentar justificar essa paranoia onipresente no relato do coronel.

Por um lado, da leitura de *S. Bernardo*, é possível depreender pelo menos cinco profissões do senhor de terras ao longo de sua vida: antes da “vida adulta” – aqui entendida como o ciclo cujo início ocorre quando Paulo Honório começa a se envolver em “transações comerciais de armas engatilhadas” (RAMOS, 2018, p. 17) -, ele havia sido trabalhador alugado, guia de cego e vendedor de doces; já “adulto”, ele se torna uma espécie de negociante, viabilizando para si o capital necessário para, posteriormente, “comprar” a fazenda S. Bernardo de Padilha e fazer a transição para sua quinta profissão, a de latifundiário. Aliás, o próprio Paulo Honório acaba por entregar sua quarta profissão já no capítulo III, mas não a trata assim: “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” (RAMOS, 2018, p. 17, grifo nosso).

Sabemos que nossa divisão entre a vida antes da fase adulta e a vida adulta é um tanto arbitrária, mas, para essa análise específica da personalidade do narrador-protagonista, cremos ser mais coerente definir o coronel como “adulto” a partir do momento em que ele começa, aos trancos e barrancos, a se envolver nos grandes jogos de violência e poder os quais, futuramente, o alçarão à condição de homem mais poderoso da região de Viçosa. Afinal, é a partir de então que Paulo Honório passa a ser de fato como o conhecemos ao longo do romance, no sentido de não mais poder se modificar, como ele mesmo afirmará ao final de *S. Bernardo*. Isso também significa que, em nosso entendimento – e, repetimos, para essa instância específica de nosso exercício crítico -, o “primeiro grande feito” dele e seu período na prisão servem como uma espécie de período de transição entre o Paulo Honório completamente vulnerável à violência (por exemplo, à violência de seu pai adotivo) e o Paulo Honório que passa a exercê-la não apenas para a satisfação de desejos pessoais (como no caso Germana-João Fagundes), mas de modo a obter posses e poder e fazer a roda de seu “sentimento de propriedade” girar.

De qualquer maneira, ao que nos parece, Paulo Honório unifica suas duas últimas profissões em uma só e as utiliza para justificar sua paranoia. Entretanto, os outros ofícios exercidos por ele também requerem, cada um à sua maneira, algum grau de desconfiança,

em especial em uma sociedade extremamente violenta como aquela em que ele vivia. Não é supérfluo repetir que, até certo ponto, estamos nos guiando pela noção de a “revolução” narrada em *S. Bernardo* provavelmente ser a Revolução de 30 brasileira e de a história ser contada poucos anos após esse evento ocorrer. A darmos crédito aos alegados 50 anos de Paulo Honório, ele teria passado pelo menos parte de sua vida lidando, por exemplo, com o período do cangaço⁷. De qualquer forma, restringindo nossas elucubrações apenas aos pontos mais diretamente relacionados à obtenção de dinheiro, um vendedor de doces completamente ingênuo poderia perder muito dinheiro caso não tivesse a esperteza necessária para não ser roubado, seja essa astúcia no sentido de reconhecer ambientes perigosos para seu ofício, seja na formação de laços com quem lhe garantisse um mínimo de segurança no trabalho. Um trabalhador alugado de fazenda, por menos instruído que seja, precisa de algum modo se atentar a possíveis “maracutaias” de seus patrões no pagamento dos salários, ou se verá em uma condição de fragilidade social ainda mais complexa do que já teria de partida. Um guia de cego, em especial um que provavelmente precisava conciliar esse seu ofício com o de vendedor de doces, tem de ser os olhos de si mesmo e os de outra pessoa, e isso, mesmo em uma sociedade menos violenta do que essa na qual Paulo Honório cresce, já seria muito complicado, em especial para uma criança. Ou seja, se dermos crédito à explicação da desconfiança pela profissão, devemos, na verdade, falar no plural: *as profissões* teriam feito de Paulo Honório um desconfiado.

Por outro lado, outras personagens do romance também precisam desconfiar de pessoas em suas profissões, mas não deixam transparecer qualquer mania de perseguição, quanto mais uma à Paulo Honório. Mais uma vez, voltamos a ponderar que quem controla os fatos narrados é o próprio Paulo Honório, a cuja voz todas as outras estão subordinadas na narrativa – parafraseando novamente Candido (1992), as outras vozes seriam meras modalidades daquela do narrador-protagonista -, ou seja, só aquilo que ele julga interessante das outras personagens é mostrado. No entanto, de qualquer maneira, nem o advogado Nogueira, nem o juiz Magalhães, nem os jornalistas Costa Brito e Azevedo Gondim (que, por mais vendidos que fossem segundo o coronel, profissionalmente desconfiam de certas versões sobre determinados fatos, inclusive para distorcê-los às vezes), muito menos a polivalente d. Glória (curiosamente, também vendedora, como Paulo Honório) criam para si ou para os leitores uma versão do mundo na qual eles são eternos alvos de conspirações por parte de outrem. Aliás, no caso de d. Glória, apesar de

⁷ Para uma visão mais abrangente de como o cangaço pode estar presente em *S. Bernardo*, recomendamos, mais uma vez, *História e alegoria em S. Bernardo*, de Juarez Filho (2006).

isso não ser apresentado no romance, como mulher, ela estaria ainda mais exposta ao longo de sua vida à violência do que o coronel de S. Bernardo, e ainda devemos adicionar o fato de ter cabido a ela a responsabilidade de educar outra pessoa (a sobrinha, Madalena), e isso Honório não teve nem mesmo quando seu filho nasceu – e, ao contrário da tia de Madalena, ele tinha condições para dar ao menino as melhores oportunidades.

Na verdade, então, o “sentimento de propriedade” parece fazer de Paulo Honório um eterno desconfiado. Para explicar isso, voltamos às considerações de Lafetá (1995) sobre a relação entre o coronel de S. Bernardo e o mundo ao seu redor. Em seu ensaio, o autor retoma as considerações do sociólogo Lucien Goldmann (1967) acerca do conceito de reificação. Classificando a reificação como “o fenômeno social fundamental da sociedade capitalista”, Goldmann a define como

a transformação das relações humanas qualitativas em atributo quantitativo das coisas inertes, a manifestação do trabalho social necessário empregado para produzir certos bens como valor, como qualidade objetiva desses bens; a reificação que conseqüentemente se estende progressivamente ao conjunto da vida psíquica dos homens, onde ela faz predominar o abstrato e o quantitativo sobre o concreto e o qualitativo” (GOLDMANN, 1967, p. 122).

Com base nisso, o crítico literário brasileiro aponta que “os despossuídos, os cabras que trabalham no eito de sua [de Paulo Honório] fazenda, são considerados apenas do ponto de vista da quantidade de trabalho que podem oferecer” (LAFETÁ, 1995, p. 207) e que, quando Madalena de certa maneira desafia essa ordem reificada imposta pelo cônjuge para a vida na fazenda, surge no protagonista a desconfiança a qual o levará até mesmo a fantasiar uma aliança escusa da esposa com Padilha para dissolver suas posses. Nos termos do crítico literário brasileiro:

Como Madalena recusa a alienar-se, entrando no jogo da reificação, os choques são inevitáveis. A ação da narrativa se concentrará, agora, em torno desse novo obstáculo que Paulo Honório terá de enfrentar. Um novo núcleo se abre, e os novos motivos que surgem se organizam em torno deste motivo central: a tentativa de Paulo Honório de reduzir Madalena a objeto possuído. *Na medida em que a mulher escapa a seu controle, na medida em que ela é capaz de apiedar-se dos trabalhadores miseráveis que vivem na fazenda, na medida em que Madalena se afasta de seu universo de proprietário e escapa, portanto, à sua compreensão, Paulo Honório sente ciúmes* (LAFETÁ, 1995, p. 208, grifos nossos).

Ou seja, mais do que uma pessoa que enxerga a vida de um modo bastante diferente do seu, Madalena passa a ser vista como *uma ameaça ao poder de proprietário de Paulo Honório*, tornando-se, pois, o alvo preferencial de seus ataques até o momento de seu suicídio no capítulo XXXI.

A narradora de *Um copo de cólera*, por sua vez, ao contrário de Paulo Honório e do chacareiro, não parece exatamente tentar trazer para si o dom da onisciência quanto às outras personagens da novela. Isso torna, aliás, mais fixo o seu ângulo de narração em relação tanto ao de seu amante narrador como ao de Paulo Honório. Mesmo quando afirma, por exemplo, que seu amante “fingia esse sono de menino” (NASSAR, 2013, p. 82), ela revela conseguir perceber isso por se tratar de uma artimanha rotineira do narrador, parte do teatro dele para dominá-la, jogo do qual ela tem, aliás, total consciência (a qual vem também de seu convívio com seu amante, não de “onisciência”), e ao qual ela responde à altura, principalmente na discussão em “O esporro”, como sustenta, com propriedade, Lima (2006):

A personagem feminina sabe que a atuação do amante é não apenas teatral, mas, sobretudo, exagerada – não é por outro motivo que ela o compara a um palhaço. As respostas da mulher são carregadas de zombaria – o que pode ser percebido pelas gargalhadas que as pontuam – e de sarcasmo com relação às opiniões do personagem masculino [...] (LIMA, 2006, p. 90)

Nesse sentido, as atitudes da jovem jornalista, quer como narradora, quer como personagem, parecem-nos apenas reações a tudo quanto lhe ocorre e lhe é dito em seu convívio com o narrador. Talvez, aliás, o único momento em que a narradora passe a impressão de pretensa onisciência seja, durante a discussão com o amante de meia-idade, quando o chama de “falsário graduado”. Mesmo nesse instante, no entanto, ela não se restringe às suas impressões sobre o parceiro como ele faz com ela, mas reage, usando a lógica, a uma provocação anterior dele sobre ela precisar sempre de alguém a quem se subordinar intelectualmente. Essa reação lógica da moça vem pela elaboração de uma teoria a qual, a seu ver, explicaria determinados comportamentos dele que influem na relação sexual e afetiva entre os dois. Ela, inclusive, coerente com sua profissão de jornalista, usa alguns termos ligados ao campo semântico da investigação e do mistério (“quebra-cabeça”, “descobrir”, “pistas”, “concluir”):

[...] “acho que matei o *quebra-cabeça*, *descobri* finalmente qual é a verdadeira ‘ocupação’ desse nosso biscateiro, aliás, só agora entendo por que tanta recusa em falar do teu ‘trabalho’, por que tanto mistério, só agora é que atino com o quê das tuas transas, já que todas as *pistas* do teu caráter me levam a *concluir* que você não passa dum vigarista, dum salafrá, dum falsário” e logo ela arrebiteou o achado “não um falsário qualquer, claro que um falsário graduado...” [...] (NASSAR, 2013, p. 54, grifos nossos)

Evidentemente, podemos contestar os méritos dessa elucubração teórico-investigativa, mas não nos parece haver, nesse trecho, evidências sólidas apontando para

qualquer tipo de pretensa onisciência em relação a seu interlocutor, até porque, por comparação, enquanto ela parte de elementos concretos (cuja existência ele não nega) para formular sua opinião sobre o amante (a recusa em falar de trabalho, os mistérios, as relações sexuais fora do relacionamento dos dois), ele, como já afirmado e demonstrado, a todo tempo transforma suposições suas sobre a jovem (obsessão por pés, necessidade de submissão intelectual e afetiva, desejo incontrolável por ele, entre outras) em verdades e em chaves interpretativas às quais o narratário deve recorrer.

Ou seja, em *Um copo de cólera*, em nosso entendimento, há de fato dois pontos de vista de narradores-protagonistas em termos friedmanianos, e esses narradores, parecidos necessário frisar, são bastante diferentes entre si em termos de modos de operação.

2.3 S. Bernardo e *Um copo de cólera* à luz de Booth: mais infieis impossível

2.3.1 Paulo Honório, coronel e infiel

Nossas considerações sobre a relação entre narrador(es) e foco narrativo em *S. Bernardo* e em *Um copo de cólera* parecem-nos suficientes para passarmos à discussão sobre a infidelidade dos narradores, a principal desta parte. Essa discussão é relevante para a compreensão da construção da violência nas obras porque, nos casos dos três narradores, percebemos uma tentativa de persuadir o leitor de relatarmos a única verdade aceitável para os fatos narrados em suas intervenções, a de ser cada um deles quem de fato domina os outros personagens com quem mantém relações sociais de qualquer tipo – no caso de Paulo Honório, tanto Madalena como seus agregados e funcionários; no caso dos narradores de *Um copo de cólera*, um ao outro -, ainda que a narradora da novela de Nassar o faça mais sutilmente. Poderíamos incluir nas relações sociais dos narradores de *Um copo de cólera* também dona Mariana e seu Antônio, mas, a nosso ver, o fato de ambos manterem com o narrador-protagonista um vínculo empregatício torna esse domínio não aparente, mas factual, e torna supérfluo comentá-lo mais detalhadamente.

Em *S. Bernardo* (2018), temos um narrador-protagonista na figura de Paulo Honório, um senhor de terras poderoso, mas já decadente, o qual parece tentar, de certa forma, manipular o leitor a fim de sua violência ser vista como absolutamente justificável, quando não perdoável ou até necessária, por ter sido, em seus termos, o resultado de “uma vida agreste” responsável por sua “alma agreste”. Citamos, nesse sentido, as contribuições de Gonçalves (2012) em *Dialogismo e ironia em São Bernardo, de*

Graciliano Ramos para elucidar como o coronel de S. Bernardo mantém com o narratário uma relação muito parecida com a que tem com as outras personagens do romance e os artifícios retóricos de Honório para construir esse tipo de relações. Recorremos ao próprio Gonçalves para resumir o tom de sua teoria (cuja leitura recomendamos enfaticamente) sobre Paulo Honório enquanto narrador-protagonista:

Em seu discurso manipulador, o narrador-personagem de *São Bernardo* utiliza-se, ao lado dos procedimentos persuasivos, de formas expressivas repreensivas – repercutidas no nível da ação – que portam um sentido autoritário, com a finalidade de impor aos outros personagens, sem possibilidade de contestação, sua ideologia de dominação e exploração e os princípios que a sustentam e, assim, dar sequência a seu projeto de conquistas, no plano da diegese. Essa imposição se estende para a relação com o narratário, para quem o narrador procura imprimir um caráter de legitimidade à sua ideologia, e aos meios com os quais a estabelece, ao promover o pensamento de que os fins justificam os meios na conquista e defesa do poder. (GONÇALVES, 2012, p. 44).

Essa manipulação torna-se mais evidente ao percebermos não ser raro Paulo Honório deliberada e até declaradamente omitir ou distorcer informações ou fatos da narrativa, apesar de sua descrição aparentemente sincera de si próprio e de suas ações e apesar de sua também aparente vontade de expurgar seus males por meio da escrita. Ou seja, a chave para essa tentativa de legitimação de sua ideologia e para compreender seu caráter infiel como narrador está não só no que ele narra ao longo de sua empresa literária, mas, principalmente, em como o faz e no que omite ou distorce nesse processo.

Aliás, o próprio narrador-protagonista chega a explicar esse seu método peculiar de narração e, com isso, explicitar sua “infidelidade”, no capítulo XIII, ao rememorar sua conversa com d. Glória, tia de Madalena, durante uma viagem de trem. Alertando ao leitor sobre a existência, naquele relato, de omissões, supressões e modificações, o narrador não as atribui a alguma falha de memória, como faz, por exemplo, o Bento Santiago de *Dom Casmurro* (1889), de Machado de Assis. Ao contrário, Paulo Honório não apenas admite reproduzir o que lhe parece mais favorável (ou, nos termos do coronel de S. Bernardo, imbuído ainda de seu poder de proprietário, ainda que supostamente abalado pelo suicídio da esposa, “o que julgo interessante”), mas também tece uma metáfora peculiar. Segundo ele, “é o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas: o resto é bagaço” (RAMOS, 2018, p. 88). Em nossa interpretação, o sentido disso seria que, enquanto todos os acontecimentos arrolados e relatados por ele devem ser tidos como os mais produtivos possíveis para a história narrada, outros tantos tiveram de ser suprimidos, omitidos ou modificados porque são meras sobras cujo reaproveitamento seria

impossível. Como, porém, é Paulo Honório o responsável por filtrar o acesso aos fatos da narrativa, o leitor é forçado a confiar em suas palavras e fica, pois, refém da percepção do narrador sobre quais fatos são relevantes e quais outros são “bagaços”.

Para elucidar melhor essa “infidelidade” do narrador de *S. Bernardo*, o primeiro exemplo é um evento relatado por ele no final do capítulo VIII. Referimo-nos à proteção que passou a dar às filhas do então já falecido coronel Mendonça, antigo dono da fazenda vizinha à sua, Bom-Sucesso. Após tomar/comprar *S. Bernardo* de Luís Padilha (filho de seu antigo patrão, Salustiano Padilha, e, portanto, herdeiro daquelas terras) no capítulo IV⁸, as atenções de Paulo Honório voltam-se à figura mais poderosa da região: Mendonça. Conforme o narrador, o pouco zelo de Padilha filho pelos assuntos da fazenda levaram o velho coronel rival a ter a propriedade mais produtiva das redondezas e a ir expandindo ilegalmente seus domínios *S. Bernardo* adentro, pois Padilha nada fazia ou podia fazer contra essa invasão. Aliás, no primeiro confronto entre Honório e o coronel de Bom-Sucesso no capítulo V, uma das questões levantadas pelo novo proprietário de *S. Bernardo* é, justamente, a da legalidade das fronteiras entre as propriedades: “Ponderei ao velho Mendonça que ele já tinha encolhido muito as terras de *S. Bernardo*. Pedi-lhe que mostrasse os seus papéis. Não sendo possível acordo, era melhor vir o advogado e vir o agrimensor” (RAMOS, 2018, p. 31).

Sendo ainda uma força em ascensão na região e enfrentando o proprietário mais influente ali àquela altura, Paulo Honório alia o uso de força bruta, representada por seu fiel servidor, Casimiro Lopes, e por outros capangas contratados para o primeiro encontro com o coronel de Bom-Sucesso, com certa habilidade em negociações para conseguir, já no capítulo V, fazer Mendonça recuar em sua tentativa de intimidá-lo e, no intervalo de tempo entre o capítulo V e VI, alcançar relativa estabilidade em seus domínios na região. Afinal, apesar de não recuperar as partes da propriedade em posse do velho coronel, este também não conseguia avançar sobre *S. Bernardo*. Esse equilíbrio de forças acaba no próprio capítulo VI, quando, em um domingo à tarde, voltando da eleição local, tema de uma conversa anterior entre os dois coronéis, Mendonça “recebeu um tiro na costela

⁸ Outro motivo para recomendarmos a leitura do estudo de Gonçalves (2012) sobre *S. Bernardo* está no capítulo “O controle do discurso por meio da palavra persuasiva”. Ali, o autor explicita de maneira bastante didática os jogos persuasivos de Paulo Honório no processo de aquisição/tomada de *S. Bernardo* das mãos de um Luís Padilha então descrito como ingênuo, boêmio e pouco atento aos rumos da propriedade. Como, posteriormente, Gonçalves também explica satisfatoriamente como o narrador-protagonista vence sua batalha contra o coronel Mendonça, decidimos apenas resumir o que acontece entre os dois e comentar mais detidamente um momento exatamente posterior do romance que nos pareceu coerente para demonstrar, por nossa linha argumentativa, a infidelidade de Paulo Honório como narrador.

mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso” (idem, p. 40), isto é, foi assassinado, provavelmente a mando de Paulo Honório. Isso abriu ao narrador a oportunidade de se tornar o grande coronel da região, mas deixou desprotegidas as filhas do falecido. As moças, sendo mulheres no Brasil e no Nordeste daquela época, eram vistas como presas fáceis para os outros coronéis da região - e, no caso delas, de fato eram, pois, nesse mesmo capítulo, durante a conversa de Honório e Mendonça em Bom-Sucesso, nenhuma mostra interesse ou tato para tocar uma fazenda. Então, o mesmo narrador cujo primeiro grande feito, segundo ele próprio, tinha envolvido violência sexual contra uma mulher (Germana), e o mesmo Paulo Honório que, após a morte de Mendonça, ignorando todas as reclamações das filhas dele, não perde tempo em derrubar a cerca que separava as propriedades e reconstruí-la “para além do ponto em que estava no tempo de Salustiano Padilha” (idem, p. 49), tem um estranho rompante de piedade por elas:

Senti pena das Mendonça. Mandaria no dia seguinte dar uma limpa no algodão de Bom-Sucesso, enfezado, coberto de mato. Muito por baixo, as Mendonça. O pai era safado, mas que culpa tinham as pobres? Resolvi abrir o olho para que vizinhos sem escrúpulos não se apoderassem do que era delas. Mulheres quase nunca se defendem. Pois se qualquer daqueles patifes tentasse prejudicá-las, estava embrulhado comigo. (RAMOS, 2018, p. 52).

Além dessa estranha mudança de atitude por parte do narrador – como procuraremos mostrar na parte 2, a violência contra a mulher, tanto física como simbólica, é prática constante de Paulo Honório, da qual ele não parece se arrepender em nenhum momento fora o suicídio de Madalena -, o modo como é posta a situação com as Mendonça serve para encobrir o que de fato ocorre nesse caso. Se Paulo Honório se responsabiliza por manter a fazenda bem cuidada (limpar o algodão) e por defendê-la de ataques de “patifes” e “aproveitadores”, é ele quem, na prática, passa a ser o proprietário de Bom-Sucesso, mesmo não podendo se apossar dessas terras legalmente, quer pelas suspeitas que atrairia para si quanto ao assassinato do coronel, quer pela existência de alguma lei impedindo-o de fazê-lo, pois seria ele quem, naturalmente, se apropriaria de seus lucros – convenientemente, ele também não admite ou lembra isso ao leitor em momento algum do romance.

Essa nossa interpretação para a infidelidade no relato da suposta boa intenção de Paulo Honório também explica, aliás, o que ele mesmo afirma posteriormente em *S. Bernardo*, no capítulo XXXIII, cuja ação se passa algum tempo depois da morte de Madalena, com a fazenda já em decadência. Segundo o protagonista, “enquanto eu, carrancudo e cheio de preguiça, olhava as cercas de Bom-Sucesso e pensava nas duas

Mendonça, que viviam quase na miséria, Padilha falava” (RAMOS, 2018, p. 203). Se Paulo Honório tinha simplesmente “protegido” as Mendonça contra “ataques de patifes” sem isso implicar uma relação de dependência de Bom-Sucesso ante S. Bernardo, e se ele as tinha simplesmente ajudado a cuidar da fazenda, por que as filhas do falecido coronel teriam caído na miséria justamente após o início da decadência do narrador?

Pode-se, evidentemente, levantar a objeção de, talvez, as filhas de Mendonça já estarem na miséria desde pouco depois da morte de seu pai, com Paulo Honório só percebendo isso após a morte de Madalena. No entanto, é difícil acreditar em tamanha falta de percepção do protagonista proprietário de terras, pois ele dá, durante todo o romance, mesmo depois do acontecimento trágico desencadeador da mudança radical em sua vida, reiteradas provas de ter plena consciência da situação de seus empregados durante todo o seu período como proprietário de S. Bernardo – já com Madalena na fazenda, podemos resgatar, por exemplo, a primeira briga entre o casal, envolvendo a vida insalubre de mestre Caetano –, de não estar disposto a ajudá-los a sair dessa condição e de não lhe escapar aos ouvidos nada do que ocorria na fazenda ou nas redondezas. Além disso, Honório já tinha voltado a mencionar as irmãs Mendonça no capítulo XI, quando revela seus planos de casamento para gerar um herdeiro para a fazenda, colocando uma delas, Emília, como uma opção viável para o enlace, pelo menos até ser descartada em detrimento, primeiro, da filha do juiz Magalhães, d. Marcela, e depois, evidentemente, de Madalena. Vale lembrarmos que, como apontado tanto por João Luiz Lafetá (1995) em “O mundo à revelia” como por Antonio Candido (1992) em *Ficção e confissão*, Paulo Honório é dominado pelo “sentimento de propriedade”, que o faz “considerar todos os que o cercam como coisas que se manipula à vontade e se possui” (LAFETÁ, 1995, p. 206), e que, portanto, “o próximo lhe interessa na medida em que está ligado aos seus negócios, e na ética dos números não há lugar para o luxo do desinteresse” (CANDIDO, 1992, p. 25). Em face disso, se Paulo Honório tem interesse nas irmãs a ponto de propor uma união entre famílias via matrimônio, como só teria percebido a miséria em que já estariam vivendo apenas depois da morte de Madalena?

Conectando a teorização de Booth sobre o narrador infiel com as ideias de Friedman, outra característica que percebemos no método narrativo de Paulo Honório é sua opção pelo sumário ou pela cena com base em um conjunto específico de circunstâncias. Parece-nos que, em geral, quando precisa relatar um seu infortúnio, o narrador de *S. Bernardo* tende a utilizar o sumário, justamente para não dar muito destaque àqueles fatos que demonstrariam suas fraquezas, enquanto as cenas estão

reservadas às grandes vitórias (mesmo as ilusórias, como quando discute com Madalena e vai destruindo a esposa por dentro), para as quais ele quer dar, ao contrário, relevo, pois colocam em evidência sua força. Por exemplo, ainda no começo da trajetória do dono de S. Bernardo (ou seja, bem antes do suicídio de Madalena), pensemos em como o narrador sumariza, no capítulo III, seus primeiros 18 anos de vida:

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. O cego desapareceu. A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu. Tem um século, e qualquer dia destes compro-lhe mortalha e mando enterrá-la perto do altar-mor da capela. Até os dezoitos anos, gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. (RAMOS, 2018, p 16).

Nesse trecho, as únicas informações passíveis de serem extraídas sobre a infância e a adolescência de Paulo Honório (fora o que ele havia dito antes sobre não conhecer seus pais biológicos), e ainda assim intercaladas por um comentário de cerca de cinco linhas sobre a condição de Margarida no tempo da enunciação (isto é, o “presente” do narrador-protagonista), são que se tratava de um jovem pobre, criado por “pais adotivos” – um senhor cego que batia nele e que ele não mais viu a partir de algum momento indeterminado e a “velha” Margarida -, vendedor dos doces de sua mãe adotiva (informação a qual, como veremos adiante, precisa ser inferida) e trabalhador alugado na região. O que mais nos chama a atenção, porém, é a afirmação do narrador de que precisaria mentir para falar mais detalhadamente de sua infância. Dentro de nossa interpretação, essa “confissão” de Paulo Honório de omitir um relato de sua infância para não ter de mentir serve, ao mesmo tempo, para dar um tom mais sincero à narrativa - afinal, seu destinatário em tese não poderia chamá-lo “potoqueiro” – e para justificar a omissão de episódios a ele adversos, conservando a imagem de homem forte e inabalável até o suicídio da esposa, acontecimento supostamente responsável por mudar sua visão do mundo e fazê-lo procurar na literatura sua redenção.

Acreditamos que nossas especulações sobre a importância da escolha do narrador entre a cena e o sumário ficarão mais consistentes se as confrontarmos com outro estudo que, por vias diferentes das nossas e com objetivos idem, explicita o caráter infiel (apesar de não utilizar a terminologia de Booth) de Paulo Honório ao longo de toda a narrativa. Referimo-nos a *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*, de Edmundo Juarez Filho (2006). Especificamente sobre a infância de Paulo Honório narrada por ele

próprio no capítulo III de *S. Bernardo*, Juarez Filho (2006, p. 131) defende que, de certa maneira, Honório tenta formar uma imagem permanente de si como “um infeliz puxador de enxada, um trabalhador de aluguel” que teria conseguido controlar seu destino e se libertar dessa condição apenas depois de chegar à idade adulta - imagem essa, como bem apontado por Juarez, aceita por boa parte da crítica sãobernardiana, como se pode entrever mesmo nos já citados “Mundo à revelia” de João Luiz Lafetá (1995), e *Ficção e confissão*, de Antônio Cândido (1992). Além disso, essa estratégia narrativa para o relato da infância seria a primeira evidência notável de que, em vez de um homem arrependido de seus atos equivocados causados pela vida agreste causadora de sua alma agreste, o dono de S. Bernardo seria, na verdade, “um mentiroso” (idem, p. 51).

Não divergimos de Juarez quanto à perspectiva de Paulo Honório como um mentiroso em toda a narrativa nem quanto à ideia de o capítulo III ser essencial para formar na mente do leitor determinada imagem do narrador. Entendemos, contudo, tratar-se de uma imagem diferente da proposta por esse crítico. Se ele propõe um Paulo Honório se colocando como vítima de seu meio com esse sumário bastante sucinto de sua vida pré-adulta, nossa interpretação é que, ao usar a técnica do sumário e não a da cena para descrever sua infância, o narrador na verdade estaria vendendo a si próprio como um *self-made man* cuja força pessoal o tornara capaz de superar, inclusive psicologicamente, qualquer adversidade. Um dos méritos da interpretação proposta por Juarez Filho, aliás, é questionar, em outro momento de seu texto, as interpretações que compram a ideia de Paulo Honório como *self-made man* e que esquecem o lado coronel do senhor de S. Bernardo. De qualquer maneira, se quisesse de fato ser encarado como uma vítima das circunstâncias já nesse momento, por que Paulo Honório teria comentado tão sucintamente um período tão longo de sofrimentos, sem sequer uma vez mostrar - e aqui fazemos referência ao conceito de *showing* (“mostrar”) friedmaniano, ligado à técnica narrativa da cena - ao leitor pelo menos um episódio desses dias pouco felizes de sua vida? Dito de outra forma, se o objetivo de Paulo Honório fosse, a essa altura, construir de si uma imagem mais simpática pela via da autovitimização, por que, ao invés de distanciar o leitor de episódios que poderiam contribuir decisivamente para o sucesso desse seu intento com um sumário, o narrador não recorreria à cena para encurtar essa distância e de saída formar na mente do leitor esse juízo? Por exemplo, o narrador-protagonista, ao falar sobre seus “pais adotivos”, poderia ter rememorado algum episódio em que Margarida tentasse protegê-lo das agressões, mas não conseguisse, ou mesmo em que, depois de algum erro cometido pelo infante Paulo Honório, tivesse sido ela, mesmo

com a vida difícil, a dar-lhe o carinho necessário para suportar a crueldade do “pai” adotivo. Ainda que Paulo Honório utilizasse, nesse relato, sua linguagem habitualmente brutal e econômica (ou sua “estética da poupança”, parafraseando *Candido*), certamente teria mais chances de conseguir se vitimizar perante o leitor com uma cena dessas do que com um sumário tão rápido e vago sobre toda a sua infância e a sua adolescência.

Nesse sentido, a nosso ver, esse “mentir” ao qual o narrador se refere para justificar a brevidade do relato sobre a infância poderia ser interpretado, então, como sinônimo para “vitimizar-se”, e o fato de ele não “mentir” sobre esse tempo reforçaria a intensidade de seu (suposto) arrependimento diante do suicídio da esposa, pois mesmo uma infância sofrida não tinha conseguido abalar seu caráter e fazê-lo repensar sua vida como esse infortúnio, décadas depois, faria. Ou seja, em nosso entendimento, oposto ao de Juarez Filho, a “autovitimização” de Paulo Honório, a qual teria feito parte da crítica “perdoar um coronel assassino” (JUAREZ FILHO, 2006, p. 16), estaria não a partir desse capítulo - no qual repetimos, o narrador parece cobiçar a imagem de homem forte que superou os dramas da infância e dedica-lhes breves linhas apenas para contrastar essa sua situação com todo o poder conquistado a partir de seus 18 anos e de seu “primeiro feito notável” - e do discurso dele sobre sua própria infância, mas em como ele alega ter começado a mudar sua visão sobre o mundo com o desfecho infeliz de seu casamento, pois é só após esse acontecimento que um dominador, dinâmico e forte Paulo Honório (supostamente) passará à inércia e a ser dominado pelo mundo ao seu redor, como descreve Lafetá: “[...] o comando dos atos foi perdido por Paulo Honório: não é ele quem anda de quarto em quarto, mas são suas pernas que o levam. O desnorreamento é paralelo à perda do mando” (LAFETÁ, 1995, p. 213).

Registremos, também, como suporte à nossa argumentação, a importância do discurso de apologia ao *self-made man* (em uma tradução livre para o português, “o homem que construiu a si próprio”), apesar de esse termo nunca aparecer no romance, para a construção da narrativa e da imagem de Paulo Honório nesse ponto de *S. Bernardo*. Afinal, como sustenta Gonçalves (2012, p. 56),

para manter o estado de coisas inalterado, Paulo Honório, reiteradamente, procura mostrar-se aos outros como exemplo, símbolo da ascensão que uma sociedade fundada na livre concorrência e apropriação de bens permite, apesar de estar ciente de que, na realidade particular em que se encontram, querer e poder são modalidades distintas.

Ou seja, ainda à altura do capítulo III, a intenção do narrador seria demonstrar sua força para ser capaz de domar esse mundo, e não suas fragilidades, expostas muito

posteriormente no livro, justamente para contrastar esse protagonista brutal com o (supostamente) arrependido depois do trágico fim de Madalena.

Podemos usar, inclusive, algumas cenas do romance – já esclarecendo por completo, pois, os propósitos diferentes para cenas e sumários na narrativa - para defender com mais assertividade o porquê de essa possível “autovitimização” de Paulo Honório ao falar de sua infância ou não ocorrer de fato, ou ser muito frágil a ponto de, nesse momento

da narrativa, conseguir deixar no leitor a impressão não de um narrador vítima das circunstâncias, mas de uma personagem até aquele momento plenamente capaz de superar essas adversidades e submeter todos ao seu redor às suas vontades. No capítulo IV, por exemplo, a negociação com Luís Padilha por S. Bernardo é relatada em uma cena com um passo a passo minucioso de seu processo de compra/tomada da fazenda das mãos do herdeiro de Salustiano Padilha e do estilo de vida de Padilha filho, o que lhe permitiu não se arrepender de suas artimanhas para aliená-lo de sua herança. Nesse episódio específico, o jeito de viver do ex-herdeiro de S. Bernardo, aliado ao seu (aparente) pouco tato para

lidar com os problemas da propriedade, é fartamente explorado por Paulo Honório porque, como aponta Gonçalves (2012, p. 31), o exemplo negativo de Padilha serve como um alicerce para o narrador-protagonista tentar, pela via da sugestão, convencer o narratário da validade universal da lógica do pensamento e do modo de vida de Honório.

Outra cena interessante para elucidar esse orgulho de Paulo Honório por sua capacidade de superar adversidades e construir a si próprio é a primeira grande briga dele por dinheiro, no capítulo III, com o agiota “doutor” Sampaio. Além da exaltação da força bruta para conseguir o que se deseja (quando tenta argumentar com Sampaio, nada consegue, mas recebe seu dinheiro depois de agredi-lo), o modo como o enfrentamento é descrito mostra a coragem do narrador ao confrontar um “homem de facção grande” (isto é, uma figura poderosa): “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 do mandacarus, quipás, alastrados e rabos-de-raposa”. (RAMOS, 2018, p. 18). Depois de ter conseguido o dinheiro, sabendo que procurar Sampaio de novo poderia lhe trazer uma retaliação fatal, Paulo Honório também demonstra a esperteza futuramente utilizada para enganar Padilha e Mendonça e para manter boas relações com as figuras que o protegeriam em sua busca pelo poder na região, como o governador do estado e o juiz Magalhães: “não tornei a aparecer por aquelas bandas”, pois, “se tornasse, era um tiro de pé de pau na certa, a cara esfolada para não ser reconhecido quando me encontrassem com os dentes de fora, fazendo munganga ao sol,

e a supressão de minha fortuna[...]” (idem, *ibidem*). De qualquer forma, esse narrador-protagonista, mesmo dentro de sua “estética da poupança”, é bem mais detalhista ao relatar um triunfo seu contra as circunstâncias neste caso, enfrentando um homem poderoso capaz de acabar com ele sem muito esforço, do que ao discursar sobre sua infância sofrida, e isso nos parece suficiente para, no mínimo, questionar um suposto desejo de Paulo Honório de se vitimizar *usando a própria infância para isso*.

Nossa defesa dessa opção pela cena em determinados momentos da narrativa, naturalmente mais detalhada quando comparada a qualquer sumário, não afronta o entendimento comum da crítica sãobernardiana segundo o qual a personagem Paulo Honório é “um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos” (LAFETÁ, 1995, p. 194) e “tudo em São Bernardo é seco, bruto e cortante” (CANDIDO, 1992, p. 77) como o próprio protagonista. Ao contrário, esse tipo de escolha seria, na verdade, um elemento essencial da própria técnica narrativa do escritor Graciliano Ramos como descrita por Leônidas Câmara em “A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos”:

“Em Graciliano a descrição estaria de lado, à margem, desprezada, toda vez que ela não trouxesse nada ao intérprete humano da narrativa. Ele evita o excesso, o detalhe supérfluo não apenas por causa do depuramento estilístico, mas porque queria alcançar (e alcançou) uma poesia que ressaltasse do conjunto do romance, nunca da superestimação do detalhe, como numa pletora.” (BRAYNER ET AL, 1977, p. 300).

Notemos que, em nenhum momento, Câmara e outros defendem a completa ausência de detalhes e de descrições (elementos essenciais às cenas narrativas) na obra de Graciliano, muito menos em *S. Bernardo*. Sustentam, na verdade, que Graciliano e o próprio narrador infiel Paulo Honório evitam lançar mão de detalhes que apenas transformariam a obra em uma composição com linguagem mais rebuscada. Isto é, na cena tipicamente graciliânica, estarão os detalhes que possam causar determinadas reações no leitor, ou, parafraseando Candido (1992) em sua avaliação sobre o uso da paisagem em *S. Bernardo*, que deixem no leitor impressões admiráveis e que deem significado à narrativa como um todo, e esse significado, em nosso entendimento, seria colocar ou tirar relevo de certas situações nas quais Paulo Honório obtém ou deixa de obter grandes triunfos pessoais e/ou profissionais.

Por fim, o último traço notável da infidelidade de Paulo Honório como narrador é a tentativa de convencer o leitor de estar sinceramente arrependido de seus atos

pregressos. Voltamos ao estudo de Juarez Filho (2006), desta vez a fim de balizar nossas ideias e endossar as conclusões do autor sobre o caráter do dono de S. Bernardo. Como já citado, Juarez Filho rotula Paulo Honório não como um infiel no sentido boothiano de narrador que não se ajusta às expectativas do autor implícito, mas como francamente mentiroso. Para contrastar *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos* com outros textos críticos de que nos valem, Juarez Filho foi o único dos autores consultados a colocar em dúvida a sinceridade do aparente arrependimento de Paulo Honório. Mesmo Gonçalves (2012), por exemplo, cujas considerações são fundamentais para o entendimento dos mecanismos de persuasão e do caráter autoritário do narrador antes de sua decadência como homem e como senhor de terras, parece aceitar a versão desse narrador-protagonista sobre si mesmo sem muito questionamento, assim como já tinham feito, cada um à sua maneira, Candido, Lafetá e tantos outros:

Paulo Honório começa, ao modo de um personagem épico, com uma determinação agressiva, motivado pela ilusão de sua onipotência. O conteúdo da primeira parte do romance é caracterizado pela luta desse herói inconformado contra um mundo acomodado. Contudo, após vencer ininterruptamente, a tragédia que o abate força-o a considerar inautêntico tudo o que conquistou. Depois de olhar para dentro de si e compreender resignado a nulidade de sua busca, Paulo Honório, ironicamente, não quer mais ser um agente transformador. Após a experiência de uma superação frustrada, desenvolve um sentimento de aversão pelo mundo da ação e do movimento (seja o pequeno mundo criado por ele, restrito à área da fazenda, ou o mundo que se estende para além dos limites dela) e volta-se para o universo interior das memórias. (GONÇALVES, 2012, p. 144).

Portanto, conscientes de defendermos uma posição (bastante) minoritária, nosso alinhamento neste estudo é com a tese de Juarez Filho. Analisando Paulo Honório como um coronel, ele defende o seguinte:

Creio que se o leitor estiver desprevenido vai cair nesse mundo mágico (intimista?) e principalmente vai perder que Graciliano nunca perde de vista o mundo real: no nosso caso, a crítica perdoou um coronel assassino. Como o próprio crítico [aqui, Juarez se refere a um estudo crítico de Hermenegildo Bastos sobre a literatura de Graciliano Ramos] disse: literatura, pelo menos para Graciliano, é método de conhecimento da realidade. Verossimilhança; e não sei se um coronel arrependido é verossímil. Um banqueiro arrependido deixaria de cobrar juros e perderia o banco. [...] *Paulo Honório arrependido deixaria de ser coronel e distribuiria sua riqueza. Mas coronel ele não deixa de ser, em momento algum.* (JUAREZ FILHO, 2006, p. 16, grifo nosso).

Reconhecemos a legitimidade de interpretações que, diferentemente da nossa e da de Edmundo Juarez Filho, confiam no arrependimento de Paulo Honório, pois, assim como arrolamos neste estudo elementos para duvidar do narrador nesse ponto em específico, tantos outros, como os já citados Candido (1992), Lafetá (1995) e Gonçalves

(2012), levantam bons argumentos para se acreditar em um Paulo Honório tomado pela culpa. Nesse sentido, a nosso ver, talvez melhor do que rotular o arrependimento do narrador-protagonista como inverossímil seja classificá-lo como improvável, mas, em essência, continuamos a defender mais ceticismo quanto à sinceridade desse remorso.

Evidentemente, devemos novamente ponderar que os objetivos do estudo de Juarez Filho e as vias para chegar à conclusão da insinceridade do arrependimento do narrador são bastante diferentes dos nossos. Segundo o autor, seu principal objetivo com *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos* era propor uma leitura histórica segundo a qual o tema de fato do romance não seria, como comumente apontado pela crítica sãobernardiana, o ciúme, o “sentimento de propriedade”, as contradições de um Brasil (ou, no caso, de um Nordeste) em processo de modernização ou mesmo a narrativa como busca pela humanização de si próprio, mas a Revolução de 1930, que não só alçou Getúlio Vargas ao poder, mas também, no mundo ficcional de *S. Bernardo*, teria sido a real responsável pelo estado decadente de Paulo Honório ao início e ao fim de seu projeto literário. Além disso, Juarez alega ter optado por uma abordagem histórica, e não psicológica, em seu trabalho porque “quanto mais psicológico o olhar do crítico, mais se perde a história de vista. Quanto mais histórica a análise, mais se põe em dúvida a sinceridade de Paulo Honório” (idem, p. 57). Apesar de considerarmos provocadores os argumentos do crítico em seu intento, em especial a cronologia coerente⁹ traçada para defender sua interpretação de *S. Bernardo* como alegoria para a Revolução de 30 brasileira, ainda nos situamos mais próximos daqueles que, segundo Juarez, teriam abordado “psicologicamente” o romance, pois enxergamos na violência, associada ao sentimento de propriedade e ao autoritarismo, o grande tema dessa obra de 1934. Além disso, não nos parece verdadeiro que uma análise “psicológica”, ou mesmo mais imanentista do que a de Juarez, seja insuficiente para aventar a insinceridade de Paulo Honório. Afinal, mesmo sem recorrermos à possível influência da Revolução de 30 na escrita do romance, acreditamos já ter conseguido demonstrar, analisando como Paulo Honório enquanto narrador-protagonista expõe seus triunfos e suas derrotas no romance, tratar-se de um narrador no mínimo pouco confiável, quer adotemos a definição boothiana de narrador infiel desajustado das expectativas do autor implícito, quer estejamos nos referindo aos casos de narradores explicitamente mentirosos/manipuladores.

⁹ Conferir em JUAREZ FILHO, 2006, p. 100-102. Poderíamos contestar alguns pontos dessa cronologia, por exemplo, o fato de Juarez Filho tomar muito literalmente a fala de Paulo Honório sobre Margarida ser “centenária”, mas não acreditamos que isso esteja no escopo de nosso estudo.

Além disso, divergimos de Juarez Filho também na razão para não acreditarmos nesse sentimento de culpa. Enquanto ele especula que, na verdade, “Paulo Honório não está arrependido, mas tentando desesperadamente se reerguer e lutar contra as mudanças políticas que se avizinhavam” (JUAREZ FILHO, 2006, p. 105), isto é, contra as mudanças provocadas pela Revolução de 1930, a qual o romance alegorizaria, nossa hipótese é que, no fundo, a intenção do narrador seria suavizar o julgamento do narratário sobre as violências contra outras personagens. Afinal, além de ele ter se arrependido “verdadeiramente” de seus atos, apesar de alegar não conseguir modificar a si próprio (RAMOS, 2018, p. 220), nada disso seria responsabilidade só sua, mas da “vida agreste” que lhe teria dado uma “alma agreste”. Evidentemente, não pretendemos aqui endossar teorias segundo as quais toda violência seria uma questão exclusivamente individual, pois, em última instância, a escolha entre cometê-la ou não caberia ao indivíduo, mas não podemos negar que, independentemente de Paulo Honório ter ou não (a nosso ver, tem, diga-se) certa razão em relação às consequências de uma vida agreste nas “almas”, a sinceridade de seu arrependimento, pelas razões a serem expostas, continua nos parecendo, no mínimo, questionável.

De qualquer maneira, não podemos negar o grande mérito da interpretação ousada de Juarez Filho, segundo a qual “Paulo Honório não se confessa, mas sim, estabelece uma estratégia de narrativa: ‘ocultar com artificios o que deve ser evidente’, como diria Madalena, frase por ele incorporada” (JUAREZ FILHO, 2006, p. 117). Entre seus argumentos para isso, estão os seguintes:

- Mesmo “arrependido”, Paulo Honório nunca chega a dividir de fato seu poder, pois, como lembra Juarez Filho, ele sequer divide a escrita da história com outros, dando para isso as mais variadas justificativas.
- No capítulo final, Paulo Honório relembra ao leitor ter sido “guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado” (RAMOS, 2018, p. 218). Entretanto, como Juarez Filho nota, no capítulo III, quando fala de sua infância, o narrador em momento algum entrega sua profissão como vendedor de doce - na verdade, Paulo Honório só contaria isso muito mais tarde, no capítulo XXII, em uma conversa com Madalena -, cabendo ao leitor fazer essa inferência, a qual poderia facilmente escapar em uma primeira leitura.

No primeiro caso, a implicação dessa escolha é óbvia: se de fato se arrependera de sua natureza mesquinha e dominadora que induziu a esposa ao suicídio, e se queria

redimir-se mediante a narração dos fatos ocorridos, por que não permitir mais vozes no relato, inclusive com a possibilidade de fornecer visões alternativas sobre fatos relevantes na trajetória do coronel, como o assassinato de Mendonça e a subsequente “tutela” de Bom-Sucesso, a compra/tomada de S. Bernardo das mãos de Padilha, as interações de Paulo Honório com a esposa nos anos de matrimônio, as negociatas com o governador, entre outras? Ao contrário,

[...] o Paulo Honório coronel centralizador, disfarçado numa divisão do trabalho de aparência, se revela justamente no momento da escrita: ele tudo pode, ele escreve e conta A HISTÓRIA sozinho. *E ele diz apenas o que ele quer que seja dito, do jeito que ele acha que deve ser dito. Só declara aquilo que pode e deseja declarar.* (JUAREZ FILHO, 2006, p. 249, grifo nosso)

Já o segundo momento da história lembrado pelo crítico requer uma análise mais minuciosa para se perceber como se pode relacionar essa “pequena omissão” a um falso arrependimento e, por consequência, à própria infidelidade desse narrador-protagonista. Se Paulo Honório alegou a intenção de não mentir sobre sua infância, nada falou, por exemplo, sobre omitir fatos importantes para o leitor entender como se formou a personalidade desse narrador. Ora, como pondera Juarez Filho (*idem*, p. 130-131), não é insignificante Paulo Honório omitir nada menos do que a formação comercial obtida na infância. Nesse caso, apesar de o crítico ter atribuído isso a uma tentativa de Paulo Honório de se vitimizar (ideia à qual, como dissemos, não aderimos) e a uma ocultação do modo como o narrador poderia ter adquirido as riquezas para passar futuramente à condição de coronel (ideia em que enxergamos alguma lógica), especulamos uma motivação diferente para essa ação do dono de S. Bernardo. Em nosso entendimento, é útil a Paulo Honório omitir esse “detalhe” de sua vida porque, se colocasse às claras, no início, sua formação desde a infância como vendedor de doces, o narrador-protagonista poderia deixar entrever, já de saída, sua grande capacidade para persuadir as pessoas e chegar a determinados resultados não apenas pela força, como pode fazer um coronel como ele, mas pelo diálogo e por outras estratégias discursivas mais sutis, como um vendedor tende a fazer pela natureza de seu trabalho. Se, como defende Gonçalves (2012, p. 22), há um sofisticado jogo de persuasão do narrador-protagonista contra as outras personagens do romance, para submetê-las a ele, e contra o narratário, para convencê-lo da validade de suas ações, tornar explícito seu passado como comerciante poderia motivar o narratário a pensar estar sendo manipulado por um relato aparentemente sincero de alguém que buscaria, em vez da redenção pela literatura, algum outro objetivo escuso, o que comprometeria o intento do coronel. Entretanto, se se trata de um narrador-

protagonista arrependido tentando se redimir pela narrativa, e não de um “mentiroso” e um “manipulador” até o fim, como defendemos com Juarez Filho, o que impede Paulo Honório de “jogar limpo” desde o início do romance? Por que não corrigir isso ainda no capítulo III, por exemplo, ou em um dos imediatamente posteriores, e só voltar a mencionar sua vida como vendedor de doces em dois momentos interessantes para ele, isto é, quando conversa com Madalena sobre d. Glória no capítulo XXII e quando tenta convencer o leitor de seu arrependimento no 36º e último capítulo?

Por fim, nossa última razão para duvidar do arrependimento de Paulo Honório, com a qual finalizamos nossa argumentação sobre o caráter infiel desse narrador-protagonista, está no modo como ele se expressa no último capítulo - uma espécie de sumário para os seus “cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros” (RAMOS, 2018, p. 216). Aparentemente, nesse capítulo, dá-se o que Candido (1992, p. 27) assim resume: “Paulo Honório, vitorioso, de uma vitória que não esperava e não queria, sente, no admirável capítulo XXXVI, a inutilidade do esforço violento da sua vida”, isto é, mesmo o violento narrador teria sido uma vítima de violência ao final do romance e se arrependido de ter-se deixado dominar por ela. Apesar de não discordarmos dessa perspectiva e de entendermos que o coronel pode não estar mentindo ou manipulando quando admite a impossibilidade de modificar seu próprio caráter, moldado pela vida agreste, consideramos no mínimo curioso que, mesmo quando admite ter maltratado tantos outros a seu redor e ter contribuído para eles acabarem se tornando “bichos domésticos”, “do mato” e “para o serviço do campo” (RAMOS, 2018, p. 217), o narrador-protagonista ainda não admite abertamente de quais maus tratos estaria falando. Por exemplo, em nenhum momento, nesse capítulo ou em outros, Paulo Honório endossa a preocupação de Madalena quando o viu batendo em Marciano (capítulo XXI). Ademais, ele só menciona de passagem a miséria das irmãs Mendonça depois do assassinato do pai (capítulo VII), sem lembrar, é claro, que tinha sido ele, provavelmente, o causador disso.

Aliás, em relação a seus crimes, o “arrependido” Paulo Honório trata-os, ao relembrar suas relações com o jornalista Costa Brito, de modo singular: “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*” (idem, p. 216, grifo nosso). Se se tratasse, de fato, de um homem em busca de redenção via essa narrativa (supostamente) confessional, ou se tais crimes na verdade não existissem, por que não discuti-los às claras nesse momento para ajudar a pacificar sua consciência ou para não causar no leitor

impressões equivocadas? E por que não mostrar mais diretamente como esses crimes (termo, aliás, bastante abrangente dentro do romance) contribuíram para animalizar seus funcionários e agregados, se de fato há arrependimento pelo que lhes aconteceu?

Em resumo, como não chamar infiel a um narrador que, parafraseando Juarez Filho (2006) e a frase de Paulo Honório sobre a carta de Madalena em *S. Bernardo*, em tese querendo demonstrar um profundo arrependimento, não cessa de ocultar, por meio dos numerosos artifícios aqui expostos (fora outros que podem nos ter escapado), o que precisaria, para alguém verdadeiramente desejoso de redenção, ser tornado evidente?

2.3.2 Os narradores-protagonistas de *Um copo de cólera*: afinal, quem controla quem?

Finda a análise da narração infiel em *S. Bernardo*, passamos aos narradores de *Um copo de cólera*. O traço mais evidente para a possibilidade de interpretá-los como narradores infiéis, que inclusive nos motivou a refletir mais intensamente sobre como essa infidelidade se manifestaria em cada um deles, é a teatralidade já apontada pela crítica, no sentido de ambos estarem, a todo tempo, atuando/representando um para o outro e para o leitor. Por exemplo, Delmaschio, em *Entre o palco e o porão* (2004), ressalta a presença das máscaras (os disfarces adotados por ambos) e do fingimento, aliás atestados pelos narradores com alguma constância, durante toda a narrativa, inclusive no âmbito sexual. Isso, segundo essa estudiosa, leva à criação de diversos cenários pelos quais os narradores transitam constantemente, adotando diferentes papéis conformes a cada situação. Nesse sentido, metaforicamente, Delmaschio compara esse teatro ao qual os narradores-protagonistas se submetem a uma prisão:

Assim, antes que uma repressão que se baseia na negação, na ignorância ou na proibição expressa, nos domínios de *Um copo de cólera*, a “prisão” a que se “sujeitam” os personagens situa-se entre as instituições que extorquem neles uma representação, passando do espaço da casa na sua ligação com a idéia de família ao próprio corpo e aos discursos que então produzem e reproduzem. É enquanto representação que se externam as cenas afetivas. O espaço da cama, a casa e o quintal estabelecem limites dentro do “caos psíquico” onde possam emergir as cenas. Criado o cenário, representam-se os papéis: fascista, puta, bicha, broxa, femeazinha emancipada, órfão grisalho, travesti de carnaval são máscaras intertrocáveis que têm seu lugar naquele teatro. (DELMASCHIO, 2004, p. 121-122, grifo nosso).

Além dessa contribuição crítica de Delmaschio, outra relevante para elucidar o caráter teatral do discurso de ambos os narradores e, por extensão, da narrativa em si, é a de Rocha (2016) em *As gotas que transbordam do copo: a disputa de poder em Um copo*

de cólera, que remete à importância de a novela iniciar e terminar com capítulos intitulados “A chegada” e de esses capítulos serem reservados a narradores diferentes:

Em *Um copo de cólera*, a narrativa estabelece uma ruptura com a linearidade, pois se inicia e termina em capítulos intitulados “A chegada”, sendo que cada chegada é narrada por um personagem diferente. *Durante os sete capítulos em que se divide o texto, os protagonistas sobem no palco e forjam um espetáculo ao longo da trama, são atores e têm plena consciência disso, pelo menos é o que o discurso dEle [sic] nos faz saber [...] Dessa forma, o narrador brinca com o espetáculo confundindo o leitor que não sabe se a fala dos dois é verdadeira ou encenação.* Nesse ponto, o texto dialoga abertamente com o cenário e com a imagem teatral organizada por eles para expor, às claras e para todos, sua fragmentação. (ROCHA, 2016, p. 71, grifos nossos)

Nesse trecho, percebe-se novamente a menção a um fingimento e, mais ainda, ao caráter consciente da adesão de cada um dos narradores a esse jogo interpretativo que perpassa *Um copo de cólera* como um todo e que se torna mais evidente na novela quando, como destacado por Delmaschio (2004), Rocha (2016) e outros, ambos, em especial o narrador masculino (até por ter mais espaço para isso), recorrem a expressões como os verbos “fingir” e “representar” e o substantivo “máscara” para designar as próprias ações ou as ações do/a parceiro/a.

Sendo o fingimento uma das possíveis faces do narrador infiel, fica, portanto, evidente já de partida a infidelidade de ambos. Entretanto, mesmo sendo essas infidelidades construídas por mecanismos retóricos parecidos, os objetivos de cada um desses narradores e as suas situações ao final da narrativa exigem um estudo mais detido. No narrador-protagonista, percebemos uma infidelidade em dois sentidos: enquanto procura convencer o leitor de ser o dominante nas relações com as outras personagens, principalmente com sua coprotagonista na novela, ele também não parece conseguir aventar a possibilidade de ser, na verdade, quem estivesse sob o domínio de sua jovem amante. Isto é, voltando às reflexões de Booth sobre como operam e são construídos literariamente os narradores infiéis, não detectamos exatamente engodo contra o leitor neste caso, pelo menos não um engodo irrefutavelmente comprovável, mas a expressão de um pensamento enganoso sobre si no qual o narrador parece acreditar, talvez por conveniência, talvez por falta de consciência sobre suas reais condições na narrativa. Um exemplo válido para defendermos nossa hipótese interpretativa está no *incipit*. O narrador-protagonista conta: “E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27, ela já me aguardava andando pelo gramado, veio me abrir o portão para que eu entrasse com o carro, e logo que saí da garagem subimos juntos a escada pro terraço [...]” (NASSAR, 2013, p. 7). Esse início do livro pode parecer inocente, como se o homem estivesse apenas

rememorando a primeira cena (no sentido friedmaniano do termo) da véspera do dia do litígio entre o casal, mas já podemos perceber, de certa maneira, uma tentativa por parte dele de se colocar como o dominante da relação. Além de essa cena coincidir com uma rotina da chamada “família tradicional brasileira” – o homem/pai chega do trabalho e é recebido pela mulher/mãe, a qual deve ir a ele sem sequer ser chamada, demonstrando zelo e submissão -, a oração “ela já me aguardava andando pelo gramado” em si pode ser interpretada como uma tentativa de demonstração do poder do narrador sobre sua companheira. Notemos que o uso do advérbio de tempo “já” pode dar a entender uma extrema ansiedade da moça pelo retorno do amante exatamente porque o esperava sem sequer ter a garantia de quanto tempo ele demoraria a chegar e, consumida pela impaciência em revê-lo, andava pelo gramado (isto é, havia começado a fazê-lo em um período indeterminado no passado, talvez longo, e continuava quando o protagonista chegou). Essa interpretação das intenções do homem de meia-idade enquanto narrador parece-nos ganhar força quando atentamos às atitudes de cada um dos amantes, pelo menos como descritas por ele nesse curto primeiro capítulo. É a jovem jornalista quem expressa primeiro sua preocupação com o outro, tendo de repetir a pergunta “que que você tem?” (idem, p. 8), porque ele continuava “disperso”, “distante” e “quieto”, como se ignorasse, por qualquer motivo, tudo ao seu redor. Quando ele se levanta para ir à cozinha, ela o segue (ou seja, novamente, é ele quem lidera) e acompanha *todos* os movimentos dele, que, “displícite”, fingia não perceber isso, claramente tentando manipulá-la em um jogo de sedução. Esse jogo, por sua vez, é marcado por tentativas de demonstração de força e de virilidade pela personagem masculina, a qual reitera seu propósito de levar a companheira ao extremo do desejo, como na já relatada cena da mordida no tomate, depois da qual o jogo ainda continua. Ele sai da cozinha, como se fosse indiferente à moça, para pegar um rádio e, sem se voltar por um momento sequer para lá, acaba “se encontrando” com ela no corredor e entrando quase ao mesmo tempo no quarto. Isto é, mais uma vez, seria ela a correr atrás dele, pois não teria sido ele a voltar à cozinha, mas ela quem, completamente seduzida pelo narrador, correu a seu encontro.

A infidelidade aí reside no fato de, por não dar ao leitor o acesso aos pensamentos de sua jovem amante em momento algum – sendo, pois, os canais pelos quais a história é transmitida neste momento, voltando aos termos friedmanianos, apenas as palavras e as impressões do próprio protagonista -, o narrador procurar incutir no leitor uma visão não apenas sobre aquele episódio em específico, mas sobre a coprotagonista em si como uma jovem inexperiente (em todos os sentidos), facilmente seduzível e perdidamente

apaixonada pelo amante, visão essa que ele tentará consolidar até a briga em “O esporro” colocá-la, no mínimo, em xeque em nosso entendimento. Aliás, há, nesse aspecto, uma aproximação considerável entre *S. Bernardo* e *Um copo de cólera*. Afinal, apesar de haver mais de uma versão dos fatos narrados na novela, ainda há, como afirmamos ao discutir a relação entre narrador e diegese à luz de Genette, um predomínio notável da voz masculina, pois cabem ao homem os seis primeiros capítulos, enquanto à jovem narradora está reservado o sétimo capítulo com suas três páginas (na versão da obra escolhida para nossa análise). Isto é, na prática, exatamente por ser “O esporro” o capítulo mais relevante da narrativa, é o homem quem narra os acontecimentos mais importantes, ou seja, será a partir do ponto de vista dele a apresentação dos eventos que levaram à discussão entre o casal e das características de sua parceira, assim como, em *S. Bernardo*, é a visão do coronel Paulo Honório a responsável por fornecer ou deixar de fornecer ao leitor os elementos para entender os fatos narrados e a personalidade de Madalena. Nesse sentido, mesmo a cena inicial já faria parte do jogo do narrador não-nomeado de *Um copo de cólera* de tentar demonstrar esse seu suposto domínio sobre a parceira. Afinal, como bem resume Ana Paula Mello Peixoto (2011) em *Nas tramas da trapaça*:

A casa, espaço onde se passa a narrativa, pertence ao personagem masculino (estamos no domínio masculino); no entanto, a mulher (forasteira) já está lá, aguardando pelo parceiro. Ela está na casa (espaço privado), e ele chega de carro da rua (espaço público). *Tudo parece estar dentro da “normalidade” no que diz respeito aos tradicionais papéis atribuídos a homens e mulheres*. Ela está esperando por ele e docilmente abre-lhe o portão (também conforme o modelo tradicional). Em outras palavras, *a mulher assume até aqui a posição passiva: ela é quem espera, recebe e serve; paralelamente, o homem é o ativo: é quem vem, quem chega (na hora que lhe convier), quem entra, quem comanda os acontecimentos – e também quem narra*. (PEIXOTO, 2011, p. 120-121, grifos nossos).

Também Vieira (2019), ao analisar alguns trechos iniciais de *Um copo de cólera*, coloca interessantes reflexões sobre a construção da dominação do chacareiro contra a jovem jornalista, inclusive recorrendo, como fazemos, ao conceito de *dominação masculina* como delimitado por Bourdieu (2020). Mais relevante para nossa argumentação no momento, entretanto, é que, em sua análise das estratégias do narrador para formar de si a imagem de dominador, Vieira (2019) também aponta para o fato de, em certos momentos, esse controle dele sobre a jovem amante ser suposto, e não factual:

Essa ordem masculina, propiciada pelo uso do narrador em primeira pessoa, e pelo fato de ser homem, carregado por seus atributos até certo ponto tradicionais e mesmo arraigado por aspectos patriarcais, torna o texto literário acentuadamente conflituoso nas viradas de disputa entre o homem e a mulher

representados, ora assumindo o exato tom de dominação masculina, ora anunciando a falácia dessa dominação pretendida. (VIEIRA, 2019, p. 4).

A nosso ver, uma evidência de esse domínio ser de fato mais suposto do que real e de isso poder ser demonstrado já nessa primeira cena está na interpretação proposta por Brito (2010) em *Transgressão e (des)ordem em Lavoura arcaica e Um copo de cólera: a construção identitária da mulher nas narrativas de Raduan Nassar*. Para Brito, o elemento da espera nas narrativas de Raduan Nassar seria, na verdade, uma desconstrução do tradicional mito de Penélope, a esposa de Ulisses, que passou 20 anos de sua vida em uma espera submissa pelo retorno do marido a Ítaca. Por outro lado, seja no romance *Lavoura arcaica* (1975), seja na novela *Um copo de cólera* (2013), a espera carregaria significados bastante distintos desse. Se, como explica Brito, a espera de Ana por André em *Lavoura arcaica* vem eivada de revolta, a da narradora não-nomeada por seu amante em *Um copo de cólera* também

[...] não tem relação com a obediente Penélope. A espera é diferente porque o casal de Nassar não é tradicional. Ele é o dono da propriedade e ela é uma mulher independente moradora no centro urbano, que rotineiramente visita o homem, não necessariamente a casa, mas sua cama. É para lá que ela vai à busca do prazer sexual que ele pode proporcionar. E mesmo a sua espera, esta é diferente, pelo fato de haver uma impaciência, percebida pelo olhar do personagem-narrador [...]. (BRITO, 2010, p. 98).

Indo ao encontro das ideias de Brito, apesar de a estudiosa não levantar possíveis motivos para essa impaciência da mulher à espera do homem, consideramos bastante revelador sobre a natureza do narrador ele sequer chegar a especular outro motivo para essa impaciência de sua parceira em momento algum da narrativa, mesmo após sua “queda” em “O esporro”. Evidentemente, não é impossível (aliás, é até bastante provável) o intenso desejo sexual dela por ele ser o motivo da impaciência, mas parece-nos haver outras possibilidades para interpretar essa ansiedade da personagem feminina. Por exemplo, não sabemos exatamente de onde o narrador está vindo quando chega a casa à tarde, mas, durante a discussão em “O esporro”, quando a moça o chama de “biscateiro” e “falsário graduado”, ela também fala que “só agora é que atino com o quê das tuas transas [...]” (NASSAR, 2013, p. 54), dando a entender se tratar (ou poder se tratar) de relações sexuais dele fora do relacionamento as quais poderiam ser uma causa para ela ter “o suficiente, mas não o bastante” quando eles estão juntos. Dados esses elementos, seria possível interpretar essa impaciência da moça não (só) como mostra de seu intenso desejo pelo homem, mas (também) como expressão de desagrado pelo fato de ele possivelmente ter estado com outra mulher pouco antes de ir encontrá-la. Assim, mesmo

se o desejo sexual tiver um papel preponderante na ansiedade da moça, nada nos obriga a crer piamente ser esse o (único) motivo para isso vir à tona. Aliás, o próprio narrador poderia ter levado o fato de ela estar ciente das “transas” dele em conta ao falar sobre a impaciência ansiosa de sua jovem amante, inclusive porque ela efetivamente o confronta sobre isso em “O esporro”.

Pensemos também, voltando a Peixoto (2011, p. 125), que, mesmo sob a dominação masculina (a nosso ver, repetimos, mais aparente do que factual no caso de *Um copo de cólera*), ainda se trata de uma personagem feminina “ansiosa, insistente, perturbadora”. Ou seja, mesmo sendo colocada em um papel passivo e submisso por seu amante-narrador, principalmente no âmbito da sexualidade – pois, ao falar da inteligência da parceira, sempre frisava que a moça tinha “uma inteligência ágil e atuante (ainda que só debaixo dos meus estímulos)” (NASSAR, 2013, p. 14), e que, no quarto, os dois ficavam de olho “no que eu ia fazendo, não no que ela ia fazendo” (idem, p. 10) -, acaba conseguindo, em especial durante o capítulo mais importante de *Um copo de cólera*, “O esporro”, perturbá-lo continuamente ao desvelar suas contradições mais profundas pelo sarcasmo - condensado, na maioria das vezes, em intervenções curtas para responder à verborragia do narrador, a qual consiste, segundo Azêvedo (2015, p. 40), em o ato de seguir dizendo ser mais importante do que o que se diz. Nesse sentido, o capítulo “O esporro” está, em nosso entendimento, repleto de momentos da narrativa a partir dos quais podemos tentar validar nossa leitura da infidelidade desse narrador não como intenção de enganar o leitor, mas como crença equivocada (ou, no mínimo, questionável), talvez sincera, talvez conveniente, de ser o dominador da relação quando, na verdade, acaba sendo dominado pela parceira. Entre as várias cenas¹⁰ às quais poderíamos nos ater, analisaremos aquela em que, depois de usar sua condição de patrão para despejar parte de sua cólera em dona Mariana, o narrador resolve confrontar a amante, a qual o provocara pouco antes sobre sua fúria ao matar as formigas responsáveis pelo ataque à cerca-viva da chácara, chamando-o sarcasticamente de “mocinho que usa a razão”. Já na reflexão

¹⁰ Aproveitamos para esclarecer o porquê de não nos determos na análise da escolha entre cenas e sumários em *Um copo de cólera* quando o havíamos feito em *S. Bernardo*. A nosso ver, as considerações de Rocha (2016) sobre o predomínio da técnica narrativa “cena” em *Um copo de cólera* são suficientes para explicar o motivo para essa escolha narrativa e suas consequências na novela. Segundo Rocha (2016, p. 73), “em *Um copo de cólera*, a cena ajuda a construir a ilusão teatral, porque apresenta os acontecimentos para o leitor (expectador), destacando, a cada momento, o ponto no espaço e no tempo em que as ações se desenrolam. Faz-se importante registrar ainda que a descrição minuciosa do narrador a respeito dos movimentos e dos gestos que faz revela um importante detalhe sobre sua personalidade: sua suposta superioridade em relação ao mundo (à mulher, às relações sociais, às crenças religiosas), ou seja, sua personalidade narcisista”. Com isso, reconhecemos uma das limitações de nossa interpretação de *Um copo de cólera* e um dos méritos da interpretação de Rocha.

dele sobre esse primeiro sarcasmo, seria possível entrever uma contradição entre sua alegação no primeiro capítulo sobre a inteligência da moça só ser atuante na cama (e fora dela, como se subentende) sob seus estímulos e o desenrolar dessa situação, pois uma provocação, um *estímulo* da jovem jornalista fê-lo ativar a própria inteligência e pensar sobre si próprio. Essa contradição parece-nos ficar mais evidente ainda quando a moça lança uma segunda provocação, a qual, depois de mais uma reflexão, o levará a manter ativa sua inteligência para confrontar sua antagonista de momento. Em vez de um pejorativo “mocinho”, a narradora-protagonista apela a um adjetivo muito mais forte: ela o chama de “fascista”.

[...] foi então que ela, com a mão ainda na maçaneta, deglutindo o grão perfeito do meu chamariz, e desenterrando circunstancialmente uns ares de gente séria (ela sabia representar o seu papel), entrou de novo espontaneamente em cena, me dizendo com bastante equilíbrio “eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista” e ela falou isso dum jeito mais ou menos grave, na linha reta do comentário objetivo, só entortando, um tantinho mais, as pontas sempre curvas da boca, desenhando enfim na mímica o que a coisa tinha de repulsivo, eu só sei que essa foi no saco, e não era o meu saco que devia ser atingido, disse eu estava certo (apesar de tudo), estava solidamente certo de que minha raiva se resgatava na fonte, “você me deixa perplexa” ainda comentou com a mesma gravidade, “perplexa!”, mas segurei bem as pontas, fiquei um tempo quieto, me limitando a catar calado duas ou três achas do chão, abastecendo com lenha enxuta o incêndio incipiente que eu puxava [...]. (NASSAR, 2013, p. 36-37).

Além das evocações à teatralidade de toda a discussão (“desenterrando circunstancialmente uns ares de gente séria”, “ela sabia representar bem o seu papel”, “entrou de novo espontaneamente em cena”), podemos perceber que o mesmo narrador supostamente dominante e invulnerável fica profundamente abalado ao ser confrontado com o fato de o tratamento dispensado aos funcionários aproximar-se do pensamento fascista. Apesar de, ao final de “O esporro”, o narrador até mesmo aceitar e se aproveitar desse rótulo, sua surpresa ao ser assim chamado pela moça pela primeira vez é tão grande que ele decide confrontá-la, tentando despejar sobre ela todas as frustrações de sua cólera, ou, em seus próprios termos, “o incêndio incipiente que eu puxava”, e rebater aquela provocação/ofensa pondo em questão a atuação profissional dela como jornalista. Aliás, percebe-se ao longo da discussão que, apesar de o narrador constantemente tentar passar ao leitor a impressão de estar ganhando e de a jovem amante estar se enfurecendo, é ele quem, em uma verborragia diversas vezes apontada por ela, vai perdendo o controle de suas palavras, sendo forçado a mudar de discurso sempre que desconcertado. Quando ela confronta a suposta independência intelectual dele, ele chega a tremer e, para tentar ganhar a vantagem, compara a “fantasia de povo” ideológica dela a um “travesti de

carnaval”, o que não parece funcionar tanto quanto ele imaginava. Quando ele tenta retomar a questão da independência intelectual e fala de sua orfandade (literal e figurativa), ela o desconcerta novamente, zombando da incoerência de ele ser “órfão” e “grisalho” ao mesmo tempo. E assim continua a discussão, em um jogo de busca constante do narrador por artimanhas para, finalmente, dominar a parceira, até o ponto em que, sem mais recursos retóricos disponíveis, ele só encontra uma maneira de obter a vitória: a agressão física contra a parceira, cujas implicações, em nosso entendimento, vão além das comumente arroladas pela crítica, como mostraremos mais adiante.

Quanto à narradora-protagonista de *Um copo de cólera*, ainda na linha de pensamento de a infidelidade do narrador-protagonista residir, em especial, em sua pouca consciência sobre sua real posição no relacionamento amoroso com a jovem amante, o caráter infiel dela estaria em tentar endossar uma versão dos fatos segundo a qual ela seria refém de seus sentimentos pelo narrador e de seu papel social como mulher/fêmea. Essa versão, vale dizer, é amplamente aceita pelos especialistas em Raduan Nassar, pois, segundo eles, o regresso dela à casa do amante depois de ser agredida seria a prova definitiva disso. Reconhecemos os méritos dessa interpretação, mas a contestaremos justamente com base em alguns indícios em contrário dados pela narradora já no papel de personagem, em especial no capítulo “O esporro”. Em outras palavras, a “falta de consciência” do narrador não se daria meramente por um erro ou uma limitação sua, mas também pela habilidade da amante em deixá-lo alimentar essas ilusões.

Nesse sentido, antes de retomarmos a análise do conflito de “O esporro”, e até para levantar uma hipótese de motivação para a infidelidade da narradora-protagonista de *Um copo de cólera*, citamos Nascimento e Abriata (2008, p. 142), as quais, em “*Um copo de cólera: a afirmação de si e a destruição do outro*”, defendem a hipótese de a cólera se configurar na narrativa por um “duelo” contínuo entre os protagonistas, sendo que, “desse modo, eles tentam afirmar-se e destruir-se mutuamente, sobrepujando ao pragmático e ao cognitivo o seu papel de sujeito passional”, isto é, tomados pela paixão cólera (em especial o narrador-protagonista), tentam não só destruir um ao outro, mas também assegurar o próprio direito à existência ou até a possibilidade de dominar a relação. Apesar de respeitarmos a defesa das duas autoras quanto ao lado passional das personagens acabar por sobrepujar o pragmático e o cognitivo, essas duas dimensões não devem ser deixadas de lado para analisar o homem de meia-idade e, principalmente, a jovem jornalista. Se tentamos sustentar a existência, no narrador, de uma espécie de desejo mais ou menos consciente de dominar e subjugar completamente sua amante na

relação, nossa interpretação é que a infidelidade da narradora em fazê-lo acreditar tão piamente e tão inconscientemente ter obtido esse domínio, a ponto de talvez só perceber que a situação definitivamente não era essa quando acaba a discussão entre eles em “O esporro”, tem como motivação uma tentativa, para nós bem sucedida, de resistência, de fuga e de subversão desse domínio. Defenderemos essa tese em especial pela atuação da narradora, ainda enquanto personagem, no sexto capítulo da novela, “O esporro”, durante o qual o narrador dá azo às suas frustrações com o mundo e com seu relacionamento amoroso após o ataque das formigas à cerca-viva da chácara.

Vendo sua jovem amante conversando com dona Mariana (ação não habitual, segundo ele) e olhando-o “c’um arzinho sensacional que era de esbofeteá-la assim de cara” (NASSAR, 2013, p. 31), começa entre os dois a discussão que terminará com ele a agredindo e ela partindo da chácara gritando-lhe “broxa!”, questionando justo aquilo de que ele tanto parecia ser orgulhar na relação: sua virilidade e sua capacidade de dominá-la pelo sexo. Durante a briga, como já dito, o narrador tenta, a todo momento, igualar a condição de sua jovem amante à dele. Isto é, ele, claramente encolerizado, tentava passar a impressão de ela fazer suas réplicas também tomada pela cólera. Não acreditamos ser isso necessariamente falso, mas, além de só termos as impressões dele sobre os acontecimentos anteriores ao último capítulo, as respostas da moça parecem, em sua maioria, mais provocações a um sujeito encolerizado do que índices de uma cólera própria. Outro exemplo disso, além dos já citados anteriormente, é a reação da moça quando, ainda longe do clímax da novela, o narrador a ofende apelando ao mesmo tempo ao machismo e à profissão dela:

“que tanto você insiste em me ensinar, hem jornalista de merda? Que tanto você insiste em me ensinar se o pouco que você aprendeu da vida foi comigo, comigo” e eu batia no peito e já subia no grito, mas um “ó! honorável mestre!...” ela disse e foi um zás-trás sua língua peçonhenta saindo e se recolhendo, [...] e ouvindo o que ela disse eu tremi, não propriamente pela ironia, vazada de resto na técnica primária do sumo apologético, era antes pela obsessiva teima em me castrar, me chamando de “mestre”. (idem, p. 42-43).

Essa reação da moça é padrão na discussão não apenas pelo tom irônico/sarcástico adotado, mas também porque, a não ser perto do final, todas as réplicas dela são curtas e, como o narrador acaba admitindo, acertam em cheio o seu orgulho, seja na masculinidade, seja, como nesse caso, pelo fato de ela ser graduada e ele, não. Não nos parece, porém, ser essa uma resposta dada por uma pessoa a quem a cólera tenha, nos termos de Nascimento e Abriata, sobrepujado o pragmático e o cognitivo, isto é, que seu efeito no

narrador seria fruto do acaso, e não de uma escolha linguística precisa. Ao contrário, dados o caráter aparentemente rotineiro dessas discussões entre o casal e a visível intimidade entre os dois, denotando algum tempo de convívio amoroso, essa parece uma réplica de alguém consciente dos recursos linguísticos a empregar para fazer o outro lado se alterar. Também se pode perceber isso em outros momentos anteriores e posteriores a esse, por exemplo, quando ela deflagra a discussão ao insinuar uma verve fascista dele, quando ela aponta para a artificialidade do discurso anarquista dele, quando ela o chama “bicha!” e (supostamente) o incita a agredi-la, e, principalmente, já dominada pela cólera, no fim da briga, após ser agredida pelo narrador, sai gritando “broxa!” contra ele, fazendo-o cair (literal e figurativamente), ser amparado pelos empregados da chácara e ser levado por eles ao quarto, onde ela, agora narradora, o encontrará no segundo capítulo “A chegada”.

Torna-se, então, importante comparar essa conduta da personagem com as falas da narradora e com a opinião crítica de esse capítulo demonstrar a condição da moça como vítima de seus sentimentos e do machismo na sociedade. Boa parte dessas análises está apoiada nas palavras finais dela no sétimo capítulo. Segundo a jovem jornalista:

[...] deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que eu me prestaria a seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto. (idem, p. 82).

Por exemplo, estudiosas como Brito (2010) e Lima (2016), apesar de ressaltarem, corretamente, a importância da figura feminina em *Um copo de cólera* como manifestação literária da emancipação da mulher e da subversão da ancestral repressão contra o prazer sexual feminino, e de também apontarem para a compreensão completa da moça, desde o início, de todos os fingimentos dele, acabam interpretando a fala dela ou como uma demonstração do caráter contraditório das relações de gênero na contemporaneidade¹¹ (Brito), ou como a impossibilidade de as personagens, em especial a mulher, escaparem aos papéis previamente impostos a elas pela sociedade (Lima):

¹¹ Devemos apontar que, ao longo de seu estudo, Brito (2010) não se refere aos tempos atuais como contemporaneidade, mas como “pós-modernidade”, termo por ela entendido, com base nas considerações de Gisele Manganeli Fernandes (2009), como um período pós-Segunda Guerra Mundial (em especial pós-anos 1960) no qual noções como verdade, objetividade, identidade, razão e progresso têm sido postas em dúvida. Por não estarmos tão seguros quanto Brito (2010) e outros autores da existência de uma “pós-modernidade”, esse termo só aparecerá em nossos estudos quando o autor ou a autora ao qual estivermos nos referindo dele se apropriar.

Apesar de subverter a ordem da espera no último capítulo, a mulher inominada também revela um sentimento ambíguo diante do ser que estava à sua frente. Ao vê-lo nu e em posição fetal, ela é tomada por um sentimento de proteção, revelando desejo de cuidar daquele ser frágil e indefeso. *Isso mostra que a representação da ambiguidade presente na defesa da emancipação feminina em contraste com as atitudes tomadas evidencia as complexidades das relações de gênero nas sociedades pós-modernas.* (BRITO, 2010, p. 99, grifos nossos)

Assim como no primeiro romance de Nassar, também neste a imagem do retorno remete à *impossibilidade de ultrapassar a situação denunciada*. Mesmo após todas as acusações trocadas, mesmo após toda a degradação promovida, *os personagens não podem escapar aos papéis que lhe foram previamente imputados: a amante continua representando seu papel social de fêmea e, ao final, de mãe*; já o homem continua o ator de sempre, além de assumir agora também o papel de criança desprotegida, pronto para entregar-se aos carinhos da amante-mãe. (LIMA, 2016, p. 99, grifos nossos).

Nossa divergência em relação a essas interpretações não se dá por as considerarmos incoerentes - aliás, ao contrário, reconhecemos sua coerência, pois apenas se calcam em pressupostos teóricos e escolhem enfatizar aspectos do texto diferentes dos nossos -, mas por focalizarmos outro aspecto do comportamento da moça. Apesar de aceitarmos a ideia de as personagens de um mundo ficcional, tal como as pessoas no mundo “real”, poderem apresentar incoerências entre seus comportamentos em momentos diferentes de suas vidas, mesmo em intervalos de tempo curtos, parece-nos improvável uma personagem tão intelectualmente independente de seu par masculino e tão capaz de desafiá-lo sem o menor constrangimento mesmo estando na casa dele aceitar qualquer papel de submissão total, em especial quando já tinha conseguido, ao final da discussão, levá-lo a cair tanto literal como figurativamente. Por mais que a queda pareça fazer parte do “teatro” ao qual nós, junto à crítica, já nos referimos, lembramos também que, em um relacionamento familiar tradicional como o narrador parece querer para si (afinal, logo depois de a moça sair, ele pensa na relação tradicionalíssima dos pais), o “macho” não tem nenhum direito a fraquejar, pois, quando o faz, segundo essa visão tradicionalista, está demonstrando uma vulnerabilidade que levará a família à ruína, pois perderá sua autoridade sobre a mulher. Qual demonstração maior de vulnerabilidade haveria em um relacionamento do que cair e prostrar-se como um feto depois de uma discussão com o parceiro ou a parceira?

Além disso, apesar de a narradora só citar os “caprichos” que estava pronta a satisfazer daquela “criança” crescida, em uma clara analogia, igualmente apontada pelas estudiosas, com a relação entre mãe e filho, esse tipo de relação também tem outras dimensões, entre elas a da autoridade ou do domínio dos filhos pelas mães, como se nota

quando o narrador, ao final de “O esporro”, reflete sobre como ele e seus irmãos deixavam transparecer, em fotos, sua obediência a ambos os genitores. Ou seja, ao aceitar esse papel de “mãe”, a jornalista não estaria necessariamente (ou não só, pelo menos) ampliando sua submissão a seu parceiro mais experiente ou aceitando o modelo violento de dominação dele, mas (também), na verdade, subvertendo esse domínio e tomando para si as rédeas da situação, pois, com a queda real e simbólica dele no sexto capítulo, se continuava disposta a satisfazer caprichos, poderia ir ganhando, de vez, o domínio desse relacionamento. Nesse sentido, parece-nos mais próxima da verdade a interpretação proposta por Eustáquio Gomes (1988) para as palavras finais da narradora-protagonista de *Um copo de cólera*. Segundo o autor,

ela, subitamente magnânima, toma-se de sentimentos maternos por ele, que, por seu lado, numa espécie de regressão emocional, enrodilha-se em posição de feto. Força e resistência da mãe face à fragilidade do nascituro. A brutalidade do macho revela-se, afinal, puro desamparo mas também possibilidade de renascimento (GOMES, 1988, p. 45).

Em suma, consideramos coerentes e importantes os apontamentos de Brito (2010) e de Lima (2016) sobre os significados simbólicos do retorno da jovem à casa de seu amante, mas deixamos, com base na infidelidade de ambos os narradores, uma proposta alternativa e provocadora de interpretação para esse episódio, justificando-a, também, com as seguintes indagações: qual seria a razão para a mesma narradora que, como Brito, Lima e tantos outros apontam, demonstra uma independência (e até superioridade) intelectual notável ante seu par em *Um copo de cólera*, aceitar voltar a um relacionamento sem mudar seu patamar nele? Por que essa mulher que constantemente desafia a hegemonia masculina em vários âmbitos, em especial no das relações interpessoais, se submeteria a ela tão facilmente? Faz sentido essa submissão incondicional da narradora-protagonista depois de ela conseguir reduzir quem estava tentando dominá-la à demonstração de um comportamento infantil diante da possibilidade de perdê-la? Voltando às ideias de Nascimento e Abriata sobre o constante “duelo” entre os narradores, por que a jovem tentaria reiteradas vezes “afirmar a si mesma” e, ao final, ver essa autoafirmação ser praticamente destruída pelos jogos previsíveis (e por ela bastante conhecidos) de seu companheiro? Por fim, mesmo se tendo em conta as falas da narradora sobre sua aceitação das encenações do parceiro, por que a única interpretação possível para seu regresso à casa dele envolve, necessariamente, uma inconsistência total com a

caracterização psicológica comumente atribuída a essa personagem com base em suas ações na narrativa?

Finda a argumentação sobre como são construídos e como operam os narradores tanto de *S. Bernardo* como de *Um copo de cólera*, passemos à segunda parte. Tendo como premissa a elucidação de estratégias narrativas aqui empreendida, procuraremos entender doravante as violências camufladas por essas estratégias, seja para, no caso da narradora-protagonista de *Um copo de cólera*, como procuramos demonstrar já neste capítulo, legitimar suas ações de resistência, fuga e subversão da dominação violenta proposta pela outra personagem-narradora da novela, seja para, no caso de Paulo Honório e do narrador não-nomeado, legitimar a imposição (ou sua tentativa) das próprias vontades sobre outrem.

3 MANIFESTAÇÕES DA VIOLÊNCIA EM *S. BERNARDO* E EM UM *COPO DE CÓLERA*

3.1 Definindo linguagem e violência

Nesta parte, abordaremos algumas das diversas manifestações da violência pela linguagem detectadas em nossa pesquisa sobre *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos (2018), e *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar (2013). Porém, antes das reflexões mais aprofundadas, precisamos explicitar os conceitos mais fundamentais de nossa análise, isto é, linguagem e violência.

Primeiro, recorremos ao *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano (2007), segundo o qual “linguagem” é “o uso de signos intersubjetivos, que são os que possibilitam a comunicação. Por uso entende-se: 1º possibilidade de escolha (instituição, mutação, correção) dos signos; 2º possibilidade de combinação de tais signos de maneiras limitadas e repetíveis” (ABBAGNANO, 2007, p. 615). O filósofo italiano também enumera quatro interpretações sobre a natureza da linguagem, ou, em seus termos, as “quatro soluções fundamentais para o problema da intersubjetividade da L.” (idem, ibidem), com a linguagem podendo ser uma convenção, um dado da natureza, uma escolha e/ou um acaso. Segundo a primeira interpretação, o sistema de referência linguística seria puramente arbitrário, não havendo qualquer elemento nas coisas em si que as levem a serem nomeadas de uma forma ou de outra. A segunda, ao contrário, prega a existência de uma “natureza” nos objetos com base na qual são nomeados de determinadas maneiras. Para a terceira, a da escolha, a linguagem seria “um *instrumento*, como produto de *escolhas* repetidas e repetíveis”, sendo que “a formação dos instrumentos linguísticos é a formação de conexões, de *symploké* [entrelaçamentos] (como dizia Platão); portanto, a L. não é um complexo atomístico de palavras, mas um discurso organizado” (ABBAGNANO, 2007, p. 622), isto é, sejam os signos arbitrários ou tenham origem natural, o fenômeno da linguagem em si permitiria avaliar um texto como resultado de determinadas escolhas linguísticas. Isso é negado pela quarta teoria, a do acaso, a qual se destina a estudos estatísticos da linguagem e vê na aleatoriedade a explicação para as diferenças entre textos. Para nossos propósitos, adotaremos duas dessas visões simultaneamente. Primeiro, a teoria da linguagem como convenção, por não nos parecer haver evidências suficientes para sustentar uma origem “natural” dos signos.

Em segundo lugar, a linguagem como escolha, e não como acaso, pelo fato de nosso propósito aqui não ser estudar estatisticamente as narrativas, mas avaliar como se distinguem as manifestações da violência em cada uma delas pelas diferentes escolhas vocabulares de Ramos e de Nassar. Nesse sentido, aceitar a tese da aleatoriedade como suficiente para explicar as diferenças entre esses textos, tal como sustenta a teoria da intersubjetividade da linguagem como acaso, tornaria todo o estudo despropositado ou nos forçaria a usar a literatura como pretexto para tentar reforçar uma determinada tese sobre a linguagem.

Ainda no âmbito da visão de linguagem como um conjunto de escolhas, em nosso entendimento, o termo “escolha” implica intencionalidade por parte do autor de um texto, mas intenção não significa premeditação. Isto é, compartilhamos da visão do teórico da literatura Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* sobre a relação entre intenção e projeto. Para Compagnon (1999), todo ato de escrita necessariamente está eivado de intenção, mas isso não implica um projeto no sentido de todas as ações do escritor serem calculadas de modo a inserir no texto todos os seus sentidos possíveis.

A intenção do autor não se reduz, pois, a um projeto nem a uma premeditação integralmente consciente (“a intenção clara e lúcida” de Picard). A arte é uma atividade intencional (no *ready-made* só permanece a intenção de fazer do objeto um objeto estético), mas existem numerosas atividades intencionais que não são nem premeditadas nem conscientes. Escrever, se se permite a comparação, não é como jogar xadrez, atividade em que todos os movimentos são calculados; é mais como jogar tênis, um esporte no qual o detalhe dos movimentos é imprevisível, mas no qual a intenção principal não é menos firme: remeter a bola para o outro lado da rede, de maneira que torne mais difícil para o adversário, por sua vez, devolvê-la. A intenção do autor não implica uma consciência de todos os detalhes que a escritura realiza, nem constitui um acontecimento separado que precederia ou acompanharia a performance, conforme a dualidade falaciosa do pensamento e da linguagem. *Ter a intenção de fazer alguma coisa — devolver a bola para o outro lado da rede, ou compor versos — não exige consciência nem projeto* (COMPAGNON, 1999, p. 91, grifo nosso).

Em suma, para este estudo sobre *S. Bernardo* e *Um copo de cólera*, entendemos linguagem como *conjunto convencional de signos escolhidos por um narrador de modo a veicular determinada visão de mundo em seu relato*.

Já para definir violência, mobilizamos as teorias de dois pensadores. O primeiro deles é o filósofo francês contemporâneo Yves Michaud (1941-), com seu livro intitulado, justamente, *A violência* (1989). Nessa obra, entre outras considerações a serem apreciadas ao longo deste estudo, Michaud retoma seu ensaio “Violência e política” (1978) e define:

há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais (MICHAUD, 1989, p. 10-11).

Ou seja, a violência não se restringe ao aspecto físico, englobando também ataques à dignidade humana, agressões psicológicas e tentativas de restrição às diversas formas de participação do indivíduo na sociedade. Além disso, Michaud (1989) recorre à etimologia de violência, com essa palavra se originando “do latim *violentia*, que significa violência, caráter violento ou bravio, força. O verbo *violare* significa tratar com violência, profanar, transgredir” (p. 8). Com isso, o filósofo relaciona esse termo à ideia de *profanação*. Porém, seremos um pouco mais específicos do que Michaud, pois violência, além de (ou junto com) ataques à dignidade humana, será entendida também como *profanação dos direitos das outras pessoas*, ou, como lidamos com mundos ficcionais, *profanação dos direitos de outras personagens*, que, em nosso entendimento, são atacados constantemente por Paulo Honório, em *S. Bernardo*, e pelo chacareiro, em *Um copo de cólera*.

Considerando a menção de Michaud à dimensão simbólica da violência, escolhemos recorrer também às considerações de outro intelectual para complementar a definição básica de violência em si. Propomos o diálogo constante, pois, com o conceito de “violência simbólica” do filósofo, sociólogo e antropólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002). A definição utilizada por nós foi extraída da obra *A dominação masculina* [1998]/(2020), na qual Bourdieu define violência simbólica como “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2020, p. 12). Apesar de esse conceito servir na obra quase exclusivamente à análise da dominação dos homens contra as mulheres, alguns aspectos desse tipo de violência levantados pelo eminente sociólogo podem ser aplicados ao exame de outras ocorrências de atos violentos. Afinal, em *A dominação masculina* (BOURDIEU, 2020) e em várias outras obras suas, Pierre Bourdieu não deixa de analisar a violência enquanto relacionada ao conceito de poder, ou, dentro do escopo de suas análises, o modo como a violência simbólica está ligada ao *poder simbólico*, sobre o qual o pensador tece a seguinte reflexão em *Meditações pascalianas* ([1997]/2001):

O poder simbólico só se exerce com a colaboração dos que lhe estão sujeitos porque contribuem para *construí-lo* como tal. Contudo, seria bem perigoso deter-se nessa constatação (com o construtivismo idealista, etnometodológico ou qualquer outra abordagem): essa submissão tem muito pouco a ver com uma relação de “servidão voluntária” e essa cumplicidade não é concedida por um ato consciente e deliberado; ela própria é o efeito de um poder, que se inscreve duravelmente no corpo dos dominados, sob a forma de esquemas de percepção e de disposições (para respeitar, admirar, amar etc.), ou seja, de crenças que tornam *sensível* a certas manifestações simbólicas, tais como as representações públicas do poder (BOURDIEU, 2001, p. 207-208, grifo do autor).

Ou seja, em suas análises do poder simbólico e, por consequência, da violência simbólica nas sociedades, Bourdieu não impõe uma limitação da aplicação desses conceitos aos conflitos entre gêneros. Na verdade, o filósofo propõe compreender os mecanismos de perpetuação das estruturas graças às quais se mantém a divisão da sociedade em *dominantes* (quem exerce o poder simbólico e não-simbólico) e *dominados* (quem está subordinado aos dominantes e às imposições do poder simbólico e não-simbólico). Portanto, em nossa pesquisa, analisaremos a *violência simbólica* também em outros tipos de relações de dominação que aparecem em *Um copo de cólera* e, principalmente, em *S. Bernardo*.

Em resumo, partindo das contribuições teóricas de Michaud (1989) e de Bourdieu (2020), o termo “violência” significará, ao longo deste estudo, *todo e qualquer ataque, quer de um indivíduo contra outro ou da natureza contra o ser humano (individualmente ou genericamente), quer físico, moral, psicológico, ideológico ou econômico, cujo objetivo ou efeito seja atentar contra a dignidade humana em qualquer de suas dimensões (física, moral, espiritual, simbólica ou outra) e/ou contribuir para a profanação dos direitos de outrem*. Assim como fizemos para tentar desvelar a configuração dos narradores na parte 1, analisaremos trechos específicos de representação da violência em cada uma das narrativas para tentar elucidar semelhanças e diferenças nos modos como a linguagem é utilizada por Graciliano Ramos e por Raduan Nassar para manifestar vários tipos de violência os quais, em nosso entendimento, estavam presentes nos “Brasis” em que essas obras foram produzidas e continuam presentes no Brasil atual.

Antes de partir para as reflexões, justificamos nossa opção por definir o termo violência a partir das contribuições de autores cujos trabalhos não se inscrevem nos Estudos Literários – afinal, nem Yves Michaud aborda a relação entre violência, linguagem e literatura, nem Pierre Bourdieu o fez em qualquer momento de sua produção intelectual. Evidentemente, não podemos deixar de mencionar o fato de as elucubrações teóricas de ambos os autores nos parecerem bastante coerentes com os modos como o

fenômeno “violência” em si se manifesta socialmente por vias visíveis ou “invisíveis”. Além disso, apesar de procurarmos sempre privilegiar o texto literário como objeto de nossa análise, não nos parece incoerente defender a possibilidade e a proficuidade de um estudo no qual se relacionam literatura e sociedade. Afinal, como ensina Antônio Cândido no ensaio “Estímulos da criação literária”, presente no livro *Literatura e sociedade* (2006),

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar. (CANDIDO, 2006, p.61)

Em outras palavras, não defendemos a literatura como um “espelho” para o social, mas também não desejamos abordar o texto como um objeto totalmente isolado de um contexto social, histórico e cultural de sua produção. O que há, tanto em nosso ponto de vista como no de Cândido (2006), é o diálogo entre o real e o literário, ou, no caso de narrativas como as de Ramos e de Nassar, entre o fato narrado e sua manipulação técnica de modo a ficcionalizar situações com as quais todos convivemos de uma forma ou de outra. Nesse sentido, por serem os diferentes tipos de violência acontecimentos sociais cuja relevância só cresceu em tempos recentes, parece-nos justificável integrar conceitos da filosofia e da sociologia em uma análise literária da violência. Afinal, como bem resume uma estudiosa de Raduan Nassar, Rocha (2016), “a literatura, como expressão humana, está inserida em um contexto social, logo, sem a percepção das questões sociais e das relações de poder que permeiam essas questões, é impossível ao leitor compreender a metáfora, o subentendido no texto poético” (ROCHA, 2016, p. 20).

Parece oportuno esclarecer também que nossa opção por *A dominação masculina* (2020) como fonte para delimitar violência simbólica não é aleatória nem completamente arbitrária, até porque, como demonstramos anteriormente, temos plena consciência da aparição desse conceito em obras anteriores do sociólogo francês Pierre Bourdieu, entre as quais havíamos citado *Meditações pascalianas* (2001). No entanto, além dessa definição de violência, serão utilizadas as contribuições específicas de Bourdieu sobre o tema desse livro: os modos pelos quais a dominação masculina se impõe (ou, em alguns casos, tenta se impor) simbolicamente sobre as mulheres. Afinal, em *S. Bernardo* e em *Um copo de cólera*, o conflito dramático acontece entre uma personagem masculina

(Paulo Honório/ o chacareiro) e uma feminina (Madalena/ a jovem jornalista), e cada uma dessas disputas têm suas especificidades já em parte destacadas na parte anterior, mas sobre as quais também nos deteremos nesta. Portanto, em nosso entendimento, a utilização de *A dominação masculina* seria, além de pertinente, um passo lógico para refletir sobre essas narrativas como obras literárias ligadas a um determinado tipo de sociedade.

Por fim, esclarecemos que, em nossa pesquisa, conseguimos detectar manifestações de violência mais numerosas, mais diversas e até mais intensas em *S. Bernardo* do que em *Um copo de cólera*. Como já dissemos, pela limitação do escopo deste trabalho e pelo método adotado, tivemos de selecionar, do romance e da novela, apenas alguns episódios de violência para comentar mais detalhadamente. Isso torna, ao menos em potencial, bastante frutíferas quaisquer futuras pesquisas comparando essas duas obras sob um prisma parecido com o nosso.

3.2 Linguagem e violência em *S. Bernardo*

3.2.1 Paulo Honório: de vítima a algoz

Dados os esclarecimentos introdutórios, passemos às análises das variadas manifestações da violência em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos (2018), e em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar (2013), começando pela narrativa do escritor alagoano e lembrando novamente nossas definições para “linguagem” e “violência”. Por linguagem, com base no verbete do *Dicionário de filosofia* de Abbagnano (2007), entendemos *conjunto convencional de signos escolhidos por um narrador de modo a veicular determinada visão de mundo em seu relato*; por violência, com base nas elucubrações teóricas de Yves Michaud (1989), em *A violência*, e Pierre Bourdieu [1998]/(2020), em *A dominação masculina*, entendemos *todo e qualquer ataque, quer de um indivíduo contra outro ou da natureza contra o ser humano (individualmente ou genericamente), quer físico, moral, psicológico, ideológico ou econômico, cujo objetivo ou efeito seja atentar contra a dignidade individual e humana em qualquer de suas dimensões (física, moral, espiritual, simbólica ou outra) e/ou contribuir para a profanação dos direitos de outrem*.

Começamos pelo próprio narrador-protagonista, Paulo Honório. No caso, partiremos do capítulo III do romance de Graciliano Ramos, no qual o coronel de S.

Bernardo conta ao leitor sobre suas origens, para desvelar algumas das manifestações de violência no romance, mostrando também como elas retornam em outros momentos. A se confiar minimamente em seu relato, Paulo Honório não teria pai nem mãe – na sua certidão de nascimento, afinal, só apareceriam padrinhos – e teria sido criado por Margarida e por um senhor cego que batia nele. Além disso, teria trabalhado até a idade adulta em fazendas, ganhando cinco tostões por doze horas de serviço, até que, aos 18 anos, teria executado seu “primeiro ato digno de referência” (a violência sexual contra Germana e o esfaqueamento de Fagundes) e dado seus primeiros passos na obtenção de dinheiro.

De certo modo, nesse capítulo, somos apresentados a uma vítima que vai se tornando, também, algoz. Afinal, Paulo Honório é exposto desde sempre à violência do “pai adotivo” que batia nele e da exploração de sua força de trabalho pelos mais variados padrões, incluindo Salustiano Padilha, pai de Luís Padilha e então proprietário de S. Bernardo. Além disso, a se considerar que a “revolução” do final do romance é a revolução de 1930, o cinquentenário Paulo Honório possivelmente convive, por um bom tempo de sua vida, com os brutais confrontos entre a polícia e os grupos de cangaceiros no Nordeste naquele período histórico. Assim, quando cresce, ele se torna um homem tomado pela violência, sobre a qual fala com naturalidade, como quando rememora seu “primeiro ato digno de referência”:

Numa sentinela, que acabou em furdunço, abrequei 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 furtrar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear 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. Joaquim sapateiro morreu. Germana arruinou. Quando me soltaram, ela estava na vida, de porta aberta, com doença do mundo. Nesse tempo eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro (RAMOS, 2018, p. 16-17).

Sem muitos pruridos, Paulo Honório admite e não parece se envergonhar de ter praticado violência sexual contra uma mulher e cometido tentativa de homicídio contra o homem com quem ela se envolveu depois. Em seguida, ele relata ter sofrido violência policial, também falando disso como uma rotina naquela sociedade e, talvez, como desejável quando útil para seus propósitos, tanto que o Paulo Honório vítima de violência policial usa, alguns anos à frente, a polícia para ameaçar Padilha e Marciano após flagrá-los discutindo “ideias subversivas” na fazenda. Além disso, também destacamos a

diferença do tratamento dado ao Paulo Honório trabalhador alugado quando esfaqueia João Fagundes e ao coronel de S. Bernardo conduzido à delegacia por agredir o jornalista Costa Brito: se com o trabalhador alugado o delegado de polícia não hesita em apelar à violência, ao coronel é permitido dialogar até mesmo com um secretário de estado, o qual lhe “seringou liberdade de imprensa e outros disparates” (RAMOS, 2018, p. 83). Por fim, o viúvo de Madalena também não demonstra culpa ao admitir que, depois de possivelmente contribuir para arruinar a vida de Germana, a descartou como se um objeto fosse. Além de tudo isso contribuir para a argumentação encetada na primeira parte de nosso estudo sobre quão (in)sincero seria o arrependimento de Paulo Honório, fica evidente como, para ele, a violência no sentido por nós adotado, do ataque à dignidade dos indivíduos, é corriqueira contra os outros e contra si mesmo, pelo menos enquanto ele pertencia ao grupo dos “dominados”, para recorrer à divisão de Bourdieu (2020) entre “dominados” e “dominantes”.

Ainda no capítulo III, há, também, os primeiros exemplos da prática recorrente no romance do que Gonçalves (2012) chama de “símiles¹² animalizadoras e reificantes”, utilizadas por Paulo Honório “para desqualificar os outros”, “realizando uma despersonalização de suas imagens e avaliando-os negativamente como simples integrantes de uma coletividade” (GONÇALVES, 2012, p. 84). Em outras palavras, a linguagem do narrador-protagonista está eivada de *animalização* e *reificação* - este último termo entendido por Gonçalves e por nós no sentido empregado por Lafetá (1995) em “O mundo à revelia” e por Goldmann (1967) - para alijar outras personagens de seus estatutos como seres humanos, justificando, pois, o tratamento a elas dispensado na narrativa. O exemplo mais destacado para a animalização nesse capítulo é, justamente, a descrição de Germana. Afinal, não se trata de “mocinha sarará danadamente assanhada” (e isso já seria um problema se considerarmos o “assanhada” um julgamento moral negativo sobre a conduta de Germana e o “sará” um traço fenotípico de oposição à “negra” Margarida e aos “caboclos” da fazenda), mas de *cabritinha*. Mais ainda, quando ela foge ao seu controle e se envolve com João Fagundes, a solução adotada por Paulo Honório é agredi-la de modo a mostrar que ele era seu dono e que a liberdade dela, principalmente a sexual, estava nas mãos dele.

¹² Por algum motivo, Gonçalves (2012) utiliza o substantivo masculino “símile” como feminino. Em vez de corrigir todas as citações em que isso aparece, optamos por manter o termo como usado pelo autor, até porque não afeta a qualidade das ideias expressas em *Dialogismo e ironia em S. Bernardo, de Graciliano Ramos*, e não quebra a fluidez de nosso texto.

Já a reificação pela linguagem aparece, no capítulo III, quando Honório discorre sobre a vida de Margarida, sua mãe adotiva, na fazenda. Segundo o coronel:

A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. *Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu.* Tem um século, e qualquer dia destes compro-lhe mortalha e mando enterrá-la perto do altar-mor da capela (RAMOS, 2018, p. 16, grifo nosso).

Apesar de ele demonstrar um pouco mais de afeto por Margarida do que pela maioria das outras personagens do romance, Paulo Honório deixa claro que mesmo esse seu laço com a mãe adotiva é descrito como uma relação financeira: ela *custa* uma quantia por semana, o suficiente para *compensar* tudo quanto ela lhe deu. Ademais, apesar de isso não ser tão evidente, essa reificação da relação com Margarida também serve para, de certa maneira, desqualificá-la e justificar uma possível (apesar de improvável) arbitrariedade dele contra ela no futuro. Afinal, segundo o próprio coronel, não se trata de, quando a mãe adotiva morrer, ele a enterrar na capela da propriedade, mas de, algum dia, ser ele a tomar a iniciativa de enterrá-la, como se ela fosse mais um de seus pertences. Mesmo se entendendo esse trecho como uma brincadeira ou uma força de expressão de Paulo Honório, as palavras continuam a fazer sentido: ao resgatá-la de condições paupérrimas de vida, o filho adotivo toma posse de Margarida, podendo dispor dela como e quando bem entender. Pensemos, também, em quando o narrador rememora, no capítulo IX, sua reação ao saber da descoberta do paradeiro de Margarida pelo jornalista Azevedo Gondim: Paulo Honório a trata como um produto e fala não da ida de sua mãe adotiva a S. Bernardo, mas da “remessa da negra” (RAMOS, 2018, p. 57). É, retomando Bourdieu (2020, p. 12), “uma violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação [no caso, da linguagem] e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”.

As manifestações de linguagem animalizadora e reificante no romance não se limitam, no entanto, a esse capítulo. Aliás, ousaríamos dizer que, em todos os 36 capítulos de *S. Bernardo*, pelo menos uma delas (animalização e reificação) aparece, isso quando não estão juntas. Dentre os diversos exemplos possíveis para aprofundar a discussão, podemos citar, para a animalização, o caso de Casimiro Lopes, o mais fiel subalterno de Paulo Honório. Sobre o processo de animalização pela linguagem da personagem Casimiro Lopes, Gonçalves (2012) tece as seguintes considerações:

O jagunço Casimiro Lopes é um dos exemplos mais evidentes, no texto, de personagem animalizado pelo narrador. A intenção deste, com esse processo, é mostrar a extrema rudeza do personagem, seu comportamento primitivo e, principalmente, sua fidelidade instintiva e absoluta, sem reflexão das ações que pratica e sem contestar seu lugar e função no mundo (GONÇALVES, 2012, p. 56).

Ainda no capítulo III, ao ser citado pela primeira vez, Lopes é assim descrito: “É corajoso, laça, *rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão*” (RAMOS, 2018, p. 19, grifos nossos). Mais adiante, no capítulo XXIII, Casimiro, “picando fumo com a faca de ponta e preparando o cigarro de palha, deitava *os olhos de cão* ao prado” (idem, p. 144, grifo nosso). Além disso, no capítulo XXV, ao falar sobre a deterioração a olhos vistos de sua vida conjugal com Madalena, há nova menção ao capataz, pois, segundo Honório, “na casa-grande, que Tubarão e Casimiro Lopes guardavam, a vida era uma tristeza, um aborrecimento” (idem, p. 158). Este último trecho, inclusive, parece-nos o mais simbólico dos três, pois, se Casimiro Lopes vinha sendo igualado a um cão, ao falar de quem vigiava sua propriedade, o coronel de S. Bernardo cita primeiro Tubarão, seu cachorro, para apenas depois citar seu mais leal servidor. Ou seja, como também nota Gonçalves (2012, p. 56), pela linguagem, Honório dá mais importância ao animal do que ao homem, praticando também contra o leal Casimiro violência ao colocá-lo como uma espécie de “segundo em comando” de Tubarão.

O próprio Gonçalves (2012), mais adiante, argumenta que, “apesar de revelar a sua condição negativa de ser dominado, não há um sentimento de desprezo embutido nas qualificações de Casimiro, como ocorre com os outros personagens, mas, sim, certa empatia do narrador para com ele e o reconhecimento de seus valores, tais como a lealdade e a eficiência” (GONÇALVES, 2012, p. 57). Reconhecemos a validade dessa argumentação, mas ainda ponderamos que, como o crítico havia registrado anteriormente, o mecanismo retórico de animalização, tal qual o de reificação, serve para subtrair o ponto de vista do outro da narrativa. Mais uma vez, aproveitamos para retomar um questionamento feito no capítulo anterior sobre a sinceridade do arrependimento de Paulo Honório quase unanimemente aceita pela crítica. Como havíamos perguntado então, se de fato lidamos com uma personagem culpada, por que esse empenho em não deixar outras perspectivas sobre os fatos narrados aparecerem no romance, ou, dito de outra forma, por que tamanho esforço para suprimir ou distorcer todas as vozes que poderiam contestá-lo? Evidentemente, a se confiar na descrição dos atributos de Casimiro Lopes no romance, essa personagem de fato não poderia contestá-lo e não o faria, mas, ainda assim, como frisa Gonçalves (2012) – que, curiosamente, está entre os que aceitam o remorso

do coronel de S. Bernardo sem muita dúvida -, continua sendo um ponto de vista a menos para o leitor acessar e, com isso, poder contestar a versão dos fatos narrada pelo viúvo de Madalena. Aliás, especificamente sobre a animalização, Gonçalves explica que esta é justamente

uma forma de justificar ao narratário o seu sistema de dominação pela alienação, que inculca a resignação e faz que os outros sujeitos submetam-se a ele. As qualificações semânticas permanentes negam qualquer possibilidade de mudança no querer-ser ou querer-fazer desses personagens. Ao relacioná-los com bichos, o narrador também procura colocar em dúvida sua integridade, ridicularizá-los ou diminuí-los, como meio de anular a validade de um discurso que, porventura, venham proferir (idem, p. 55).

Ou seja, mesmo não havendo intenção por parte de Paulo Honório de desqualificar Casimiro, mas de elogiá-lo por sua lealdade e por sua ausência de senso crítico, o efeito da utilização desse tipo de linguagem continua sendo a desqualificação do ponto de vista do outro, cuja voz acaba sendo solapada de modo quase imperceptível pelo narrador-protagonista. Com isso, talvez involuntariamente, o coronel de S. Bernardo pratica violência ao atentar de modo sutil, insensível e praticamente invisível contra a dignidade de outro ser humano (ou, no caso, de outra personagem humana), privando-o do acesso aos meios de expressão de uma história que também o envolve.

Já para a reificação, recorreremos a um trecho do capítulo I, quando Paulo Honório apresenta seu plano de se tornar um escritor e, pela narrativa, expurgar seus males. Normalmente, cita-se como exemplo da reificação em *S. Bernardo* o *incipit* do romance, no qual o coronel conta ter tentado escrever o livro pela divisão do trabalho. Bispo (2013), em *A ficção e a confissão de Paulo Honório*, resume com precisão o entendimento crítico que liga esse projeto de Paulo Honório à reificação, ao sentimento de propriedade, ao poder do proprietário:

Quando Paulo Honório imagina escrever o livro pela divisão social do trabalho, ele se coloca acima das demais pessoas, pois *o interesse particular dele é escrever o livro para poder comercializá-lo, como outra mercadoria qualquer*. Fica evidente que Paulo Honório adquiriu o hábito de dominar e explorar as demais pessoas em sua volta, e estas não são mais que meros objetos e instrumentos para ele; [...] O padre Silvestre, o João Nogueira, o Arquimedes, o Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, todos eles são convidados a participar da construção do livro como meros contribuidores [*sic*], como “operários estéticos”, em linha de produção, como executores de um projeto literário maior, pois o conteúdo já está desenhado por Paulo Honório, narrador personagem do livro (BISPO, 2013, p. 34-35, grifo nosso).

Pretendemos deter-nos, no entanto, não especificamente nesse trecho, mas em um posterior diretamente relacionado ao projeto de Paulo Honório. Como Bispo (2013)

lembra, há o interesse comercial do coronel em produzir o livro, vislumbrando vender muitas cópias graças a elogios a serem comprados no jornal local. Entretanto, os seus colaboradores iniciais vão abandonando o projeto ou sendo descartados, sobrando, antes de ele passar a escrever sozinho, apenas o jornalista Lúcio Gomes de Azevedo Gondim. Nosso exemplo a reificação pela linguagem de Paulo Honório contra outras personagens é, justamente, a explicação do próprio sobre como se davam seus encontros com o periodista:

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 ideias confusas que me fervilhavam na cabeça* (RAMOS, 2018, p. 8-9, grifos nossos).

Paulo Honório confessa que, em diversos momentos, reduzia Azevedo Gondim a um objeto, a um receptáculo de suas ideias e de suas vontades, e uma dessas vontades era, como ele mesmo confessou, lucrar com esse incursão na literatura. Ou seja, o arrependido Paulo Honório - e, neste caso, é indiferente se seu remorso é ou não sincero - reifica Gondim pela linguagem ao limitá-lo a um meio de obtenção de dinheiro, influência e poder. Mais uma vez, mesmo se dermos crédito à narrativa do coronel e à sinceridade de suas intenções, há mais uma manifestação de violência, tal como no sentido apontado por Gonçalves (2012) para a animalização, com a subtração de um ponto de vista alheio (possivelmente) divergente. Nesse caso, ao contrário da animalização de Casimiro Lopes, não se entrevê qualquer esgar de elogio, mas uma ofensa praticamente explícita ao profissional da imprensa. Esses ataques à imprensa na figura de seus membros, aliás, serão bastante rotineiros ao longo do romance. Para explicar isso, no entanto, precisamos, mais uma vez, voltar ao capítulo III de *S. Bernardo* a fim de comentar um último episódio que, aparentemente, não tem relação direta com os problemas de Paulo Honório com o jornalismo, mas que, mesmo assim, nos possibilitará começar a abordar essa relação mais minuciosamente.

Nosso último destaque do capítulo III é a briga (no sentido físico da palavra) do narrador-protagonista com “dr.” Sampaio, um “homem de facão grande no município dele” (RAMOS, 2018, p. 17-18), durante a qual transparece outro traço do narrador-protagonista. Após ser dominado pelo então futuro coronel de S. Bernardo, Sampaio apela à justiça e à religião e recebe a seguinte resposta:

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 juro de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho.*

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, agradei e despedi-me:

- Obrigado, Deus o acrescente. Sinto muito ter-lhe causado incômodo. Adeus. *E não me venha com a sua justiça, porque se vier, eu viro cachorro doido e o senhor morre na faca cega* (RAMOS, 2018, p. 18, grifos nossos).

Aparentemente, há nesse trecho apenas a exaltação da força bruta (com o uso de expressões como “o senhor morre na faca cega” e “mando sangrá-lo devagarinho”) para a resolução de problemas em detrimento da negociação pacífica e do diálogo. Porém, ao se analisar como o narrador-protagonista conduz suas relações com os membros do poder judiciário (o advogado João Nogueira e o juiz Magalhães) e da Igreja (padre Silvestre) de sua região durante todo o romance, percebe-se como, mesmo sendo cético ao real valor da justiça e da religião, Paulo Honório também recorre a elas quando podem ser úteis de alguma maneira, em especial em prol do ganho ou manutenção de seu poder de proprietário, ou mesmo quando um representante de uma dessas instituições pode destruí-lo sem o menor esforço. Nesses casos, a brutalidade de Paulo Honório é, no mínimo, bastante suavizada, isso quando não mantém relações cordatas com essas personagens.

No âmbito da justiça, podemos notar essa ambivalência do narrador no capítulo VIII, quando ele relata como respondeu às reclamações das irmãs Mendonça pelas terras constantemente invadidas por ele após o assassinato do coronel Mendonça. O mesmo Paulo Honório que afirma a Sampaio, no capítulo III, não haver justiça nem religião desafia as irmãs a irem à justiça reclamar seus direitos, o que elas não fazem. Entretanto, a nós interessam as palavras imediatamente posteriores do narrador. Com as irmãs fora de combate, “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*” (RAMOS, 2018, p. 49, grifo nosso). A razão para Paulo Honório não fazer incursões nas terras de Magalhães parece-nos óbvia, deixada nas entrelinhas pelo próprio narrador, pois, se o fizesse, ele atrairia para si a antipatia do juiz, e dois cenários seriam prováveis: ou o magistrado se valeria da lei e/ou de seus contatos no mundo jurídico e político para aniquilá-lo, ou poderia, por exemplo, dar ganho de causa a todos que acionassem o judiciário contra Honório, corroendo as finanças e o poder deste. Em ambos os cenários, as conquistas do coronel acabariam reduzidas a nada, e ele seria

atacado onde mais doeria: no sentimento de propriedade, na alma reificada, no poder de proprietário não mais existente.

Ou seja, se personagens como Padilha, Marciano, Rosa, Germana e até mesmo major Ribeiro são (re)tratados pelo narrador com pouco ou nenhum respeito por não poderem ameaçá-lo, o juiz, podendo destruí-lo em dois tempos ou ajudá-lo a consolidar de vez o seu poder, é tratado com um respeito dissimulado, como no diálogo entre eles no capítulo XII, no jantar na casa do magistrado durante o qual Paulo Honório conhece Madalena. Com uma fala apenas, o narrador-protagonista pratica violência contra o juiz ao ajudar a formar na mente do leitor/narratário uma imagem de um homem extremamente fútil e sistemático que, dada a sua cômoda posição no judiciário, prefere alienar-se da discussão política, utilizando-se do próprio cargo como desculpa. Essa imagem formada, porém, não é gratuita, mas serve para, remetendo-nos novamente às ideias de Gonçalves (2012), subtrair também uma potencial versão do juiz sobre os fatos:

- Nunca leio política. Sou apenas juiz. Estudo, compulso os meus livros, pchiu! Acordo cedo, tomo uma xícara de café, pequena, faço a barba, vou ao banho. Depois passeio pelo quintal, volto, distraio-me com as revistas e almoço, pouco, por causa do estômago. Descanso uma hora, escrevo, consulto os mestres. Janto, dou um giro pela cidade, à noite recebo os amigos, quando aparecem, durmo (RAMOS, 2018, p. 79, grifos nossos).

Uma interpretação divergente da nossa para a relação com o juiz Magalhães é proposta por Bergamini Junior (2008), segundo o qual Paulo Honório, com sua visão racionalizada que mira sempre o lucro, admira o juiz por ele se isentar de posicionamentos em tópicos alheios ao mundo jurídico, sendo, pois, um representante do ideal de especialização no sentido da divisão intelectual do trabalho (BERGAMINI JUNIOR, 2008, p. 10). Evidentemente, ponderamos que o crítico não considera Paulo Honório um narrador infiel, partindo de um lugar teórico diferente do nosso. Além disso, no capítulo XXV, ao expressar seu ciúme contra João Nogueira, o narrador-protagonista expressa sobre o juiz Magalhães uma opinião um tanto contraditória para um suposto admirador: “Tapado, o dr. Magalhães, tapadíssimo. Escutá-lo é pior que ouvir serrar madeira” (RAMOS, 2018, p. 159).

Também a relação com João Nogueira é bastante reveladora no sentido da ambivalência de Paulo Honório quanto à justiça. Nesse caso, podemos ser até mais sucintos: basta citar as palavras do narrador sobre seu advogado no capítulo IX, um trecho que, em nosso entendimento, também serviria para tratar da visão de mundo reificada do coronel de S. Bernardo: “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 habilidades dele mereciam desprezo. Mas eram úteis – e havia entre nós muita consideração*” (idem, p. 54, grifo nosso).

Já quanto à perspectiva do coronel sobre a religião, naturalmente destacamos a relação com padre Silvestre. Percebemos que Paulo Honório entende os feriados religiosos como um obstáculo à produtividade de sua fazenda no seguinte trecho: “Aqui nos dias santos surgem viagens, doenças e outros pretextos para o trabalhador gazar. O domingo é perdido, o sábado também se perde, por causa da feira, a semana tem cinco dias, que a Igreja ainda reduz. O resultado é a paga encolher e essa cambada viver com a barriga tinindo” (RAMOS, 2018, p. 63). Além disso, o narrador-coronel também não tem as capacidades intelectuais do clérigo em alta conta, como se pode ler em:

As opiniões dele [padre Silvestre] são as opiniões dos jornais. Como, porém, essas opiniões variam, padre Silvestre, impossibilitado de admitir coisas contraditórias, lê apenas as folhas da oposição. Acredita nelas. Mas experimenta às vezes dúvidas. Elas juram que os homens do governo são malandros, e ele conhece alguns respeitáveis. Isso prejudica as convicções que a letra impressa lhe dá. Necessitando acomodar suas observações com as afirmações alheias, acha que os políticos, individualmente, são criaturas como as outras, mas em conjunto são uns malfeitores” (RAMOS, 2018, p. 150).

No entanto, Paulo Honório decide mantê-lo sempre por perto por uma razão parecida à da aliança com o juiz Magalhães: se o padre lhe fosse antipático, isso poderia trazer problemas, pois teria contra si um representante da Igreja Católica, isto é, uma figura com influência igual ou maior do que a sua entre os trabalhadores; se conseguisse (e consegue) o apoio do clérigo, Honório teria a expectativa de ver suas violências justificadas ou, no mínimo, atenuadas por meio de algum tipo de discurso calcado na cristandade. É, mais uma vez, a redução sutil, insensível e praticamente invisível de outra personagem a um objeto, ou, mais especificamente, a um brinquete político do narrador.

Intimamente ligado à importância da religião dentro do projeto de manutenção de poder de Paulo Honório, também destacamos um dos trechos mais significativos, em nosso ponto de vista, de *S. Bernardo*. No capítulo XXIV, aquele em que o ciúme por Madalena começa a se manifestar mais ostensivamente durante o jantar de dois anos de casamento, o coronel assim resume, para o leitor, seus reais sentimentos sobre o transcendente:

A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. *Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra, e admito o diabo, futuro carrasco do ladrão que me furtou uma vaca de raça.*

Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem. Mas *mulher sem religião é horrível* (RAMOS, 2018, p. 155, grifos nossos).

Afora a exigência hipócrita de religiosidade em mulheres - sobre a qual já comentamos anteriormente -, o coronel de S. Bernardo não recorre a meias palavras para admitir que, para ele, a religião seria apenas mais um instrumento de manipulação política, de dominação (simbólica inclusive, voltando a Bourdieu). Ele não esconde quão cômodo era seus funcionários se conformarem às suas vidas esperando uma recompensa divina e não se rebelarem por medo de uma punição no outro mundo, se interpretarmos a parte sobre o diabo como uma metonímia - ou seja, essa entidade seria um carrasco do “ladroão de galinhas”, ou, nesse caso, de quem ousasse desafiar o coronel de alguma forma, como fizeram Mendonça, Padilha, os outros proprietários da região, Costa Brito e tantos outros. Mais uma vez, o mesmo Paulo Honório que desilude o agiota Sampaio ao desprezar o apelo à religião vai instrumentalizá-la sistematicamente. Em suma, como viemos sustentando, trata-se sempre de uma relação de conveniência: enquanto demonstra plena consciência do potencial da religião e da justiça como ferramentas de dominação, o supostamente arrependido narrador não parece ter remorsos de ter apelado a ambas para manter tudo sob seu jugo, garantindo a manutenção de seu poder de proprietário e a satisfação de seu intenso “sentimento de propriedade”.

Com isso, retomamos, como prometido parágrafos atrás, nossa incursão na relação de Paulo Honório com Azevedo Gondim, pois o narrador, ao se relacionar com a imprensa (figurada no romance por esse jornalista e por Costa Brito) também pela conveniência política, parece encará-la de maneira igual à justiça e à religião. Entretanto, há diferenças sutis, mas importantes, no modo como Gondim, Brito e, por extensão, a própria imprensa são (re)tratados pelo coronel. Se os ataques aos representantes do judiciário e da Igreja nunca são diretos, pois Honório conta apenas ao leitor seus pensamentos sobre João Nogueira, dr. Magalhães e padre Silvestre, com os membros da imprensa o modo de agir é: quando fazem o correto de acordo com a visão de mundo do latifundiário de S. Bernardo, são elogiados, mas essas loas são, no mínimo, cínicas; quando desafiam o protagonista ou não conseguem cumprir o esperado, Honório não hesita até mesmo em apelar à agressão física contra eles.

Por exemplo, no capítulo I, enquanto Azevedo Gondim ainda é considerado útil para a construção do livro, é tratado por “periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam” (RAMOS, 2018, p. 8). Mesmo sem o coronel de S. Bernardo ter usado uma

dessas conjunções, transparece no romance como, na verdade, para ele, um jornalista tem “boa índole” *porque* ou *enquanto* “escreve o que lhe mandam”. Isto é, o bom jornalista seria ou um capacho dos poderosos, ou quem vende perenemente sua caneta para a melhor oferta. É, pois, um elogio a jornalistas antiéticos e/ou tomados pela reificação e pelo sentimento de propriedade. Por outro lado, quando Gondim já não se mostra mais útil aos propósitos do coronel, os capítulos até então escritos por ele para o livro passam a ser considerados “acanalhados”, “pernósticos” e “safados”. Ou seja, nesse curto trecho, Honório vai do falso elogio ao ataque explícito, sem papas na língua, contra o jornalista e, por extensão, contra toda a imprensa.

Ainda no sentido de a índole de um jornalista depender de sua submissão ou não aos poderosos, podemos contrastar essa situação de Azevedo Gondim com a de Costa Brito no capítulo XIII. Após escrever um artigo com acusações graves contra Paulo Honório, o então diretor da *Gazeta* é agredido fisicamente pelo coronel. Além disso, também é muito interessante a reação do narrador quando precisa ir à polícia prestar esclarecimentos pelos ataques a Brito:

Apertaram-me com interrogatórios redundantes, perdi o trem das três e não consegui demonstrar ao delegado que ele era ranzinza e estúpido. Aborrecido, aporrinhado, recorri a um bacharel (trezentos mil-réis, fora despesas miúdas com automóvel, gorjetas, etc.) e embarquei vinte e quatro horas depois, levando nos ouvidos um sermão do secretário do interior, que me seringueou *liberdade de imprensa e outros disparates* [...] Pouco a pouco esqueci as burrices do delegado e o liberalismo do secretário (RAMOS, 2018, p. 83, grifo nosso).

Paulo Honório rotula a liberdade de imprensa não como importante e saudável, mas como um *disparate*, um despropósito, uma aporrinhção que o levou a gastar mais de “trezentos mil-réis” - mais uma vez transparece o “homem reificado”, nos termos de Lafetá (1995) – e a ter de ouvir as “burrices” do delegado e um “sermão liberal” do secretário do interior. Esse episódio, aliás, tal como todos os outros já comentados até aqui em alguma medida, ajuda-nos a perceber mais um traço bastante importante da personalidade de Paulo Honório, o *autoritarismo*, por nós entendido como descrito por Esperanza Palma (2007):

O conceito de autoritarismo tem sido usado principalmente para se referir a um tipo de autoridade que exerce seu poder dentro de frágeis limites legais, institucionais, ou *de facto*, e que facilmente leva a ações arbitrarias contra grupos e indivíduos. Aqueles que estão no poder não precisam se justificar perante o eleitorado e as políticas públicas não se originam do consenso social. [...] O autoritarismo não permite contestação pública (organização de oposição) ou participação de todos os cidadãos (extensão do sufrágio). Apesar

de essas dimensões poderem ser desenvolvidas até certo ponto, elas estão sempre restritas porque o monopólio político do grupo no poder não pode ser colocado em risco (PALMA, 2007, p. 222).¹³

No caso da definição formulada por Palma (2007), o autoritarismo é encarado como uma manifestação de violência pertencente ao domínio da coisa pública, e não da propriedade privada (como é o caso da S. Bernardo de Paulo Honório). Contudo, a nosso ver, o conceito é válido para a análise de *S. Bernardo*, pois várias atitudes do coronel ao longo do romance seriam consideradas bastante arbitrárias (conceito intrinsecamente ligado ao de autoritarismo, como demonstrado por Palma) se adotadas por um governante contra seus governados (ou, na mentalidade autoritária, contra seus “súditos”). Em outros termos, Honório é rotulado por nós como “autoritário” por analogia.

De qualquer maneira, a manifestação do autoritarismo desse latifundiário pela linguagem nesse e nos outros casos abordados torna-se, então, óbvia: se mesmo Casimiro Lopes, que, como bem coloca Gonçalves (2012), conforma-se com o mundo como é e não procura adquirir senso crítico, é animalizado por Paulo Honório, os oponentes do coronel de S. Bernardo sofrem ataques físicos e simbólicos às suas dignidades e aos seus direitos por colocarem, na visão do coronel, seu monopólio do poder em risco. Evidentemente, os casos de Azevedo Gondim e Costa Brito ganham menos destaque dentro de qualquer análise por se tratarem de personagens secundárias, dado o conflito dramático central ser entre o reificado Paulo Honório e a humanista Madalena, mas mesmo essas personagens, quando tentam deixar de ser “meras modalidades do narrador [...] ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes” (CANDIDO, 1992, p. 24), são agredidas verbal e, no caso de Brito, fisicamente para voltarem aos eixos - ou, nesse caso, ao eixo do latifundiário.

Por fim, para elucidar de vez como a relação de Paulo Honório com a imprensa é ao mesmo tempo parecida e diferente em especial da com a justiça, citamos um trecho bastante curto do capítulo II de *S. Bernardo*. Após explicar os motivos para não haver adquirido – e não ter a intenção de fazê-lo – as noções para conseguir escrever uma obra literária apropriadamente, o coronel assim opina sobre dois amigos seus, o advogado João

¹³ “The concept of authoritarianism has been used mainly to refer to a type of authority whose power is exercised within diffuse legal, institutional or de facto boundaries that easily leads to arbitrary acts against groups and individuals. Those who are in power are not accountable to constituencies and public policy does not derive from social consent. [...] Authoritarianism does not allow either public contestation (organization of opposition) or participation of all citizens (extension of suffrage). Even though these dimensions can develop to some extent, they are always restricted because the political monopoly of the group in power cannot be placed at risk”

Nogueira e o jornalista Lúcio Gomes de Azevedo Gondim: “Ocupado com esses empreendimentos, não alcancei a ciência de João Nogueira nem as tolices do Gondim” (RAMOS, 2018, p. 13). Mesmo dizendo não respeitá-lo de verdade, Honório associa o advogado Nogueira - aliás, talvez ainda mais autoritário do que o próprio coronel, mas não nos deteremos nisso neste estudo - à *ciência*. Ao jornalista Gondim, porém, o ex-funcionário de Salustiano Padilha dá o rótulo de *tolo*. Curiosamente, Gondim é um dos que, nos capítulos VIII e IX, durante a discussão do projeto de uma escola em S. Bernardo, mais se mostra favorável à ideia, assim como o próprio Nogueira. Como abordaremos mais detalhadamente quando comentarmos a relação entre Paulo Honório e Madalena, também a educação é tratada pelo senhor de terras como uma questão de conveniência, mas, por ora, apontamos para a grande diferença de tratamento a Gondim e a Nogueira: enquanto um jornalista e entusiasta da educação nem sempre capaz de cumprir o esperado é um homem de tolices, um advogado reacionário também relativamente favorável à educação, mas plenamente útil aos interesses do coronel, mesmo com este já em decadência, é um homem de ciência.

Finalizamos, com isso, nossa argumentação, esperando ter conseguido mostrar um pouco como aquele que inicialmente era apenas vítima de violência se torna, também, algoz, praticando-a, ora de maneira mais explícita, ora de maneira mais sutil, contra si e contra as outras personagens, ou, mais uma vez retomando *Candido* (1992, p. 24), contra suas “meras modalidades”, cujos direitos e dignidade são repetidamente atacados pelo narrador fisicamente ou pela linguagem e pelas vias simbólicas.

3.2.2 O assassinato e o assassinato do coronel Mendonça: quando a vida é menor do que a propriedade

Passemos, pois, a uma brevíssima incursão no conflito entre Paulo Honório e Mendonça, ou melhor, ao episódio final dessa luta: o assassinato do coronel de Bom-Sucesso, com a subsequente consolidação de Paulo Honório como a grande força da região de Viçosa.

[...] Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso. No lugar há hoje uma cruz com um braço de menos.

Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em S. Bernardo. Para o futuro, se os negócios corressem bem.

Que horror! exclamou padre Silvestre quando chegou a notícia. Ele tinha inimigos?

Se tinha! Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, padre Silvestre. Quanto custa um sino? (RAMOS, 2018, p. 40-41)

Ao relatar a morte do velho coronel e então grande rival pelo poder em Viçosa, Paulo Honório trata-o não como um ser humano assassinado cruelmente, mas como um obstáculo a ser superado com violência, pois o direito à vida de Mendonça é totalmente tirado do horizonte do leitor. Nesse sentido, retomamos as explicações de Gonçalves (2012) sobre como o narrador-protagonista consegue, pela linguagem, formar do velho coronel uma imagem pouco palatável:

Sob uma perspectiva geral, nessa situação persuasiva entre Paulo Honório e Mendonça, nota-se novamente a tendenciosidade do narrador-personagem em – apesar de seu papel de vilão, imbuído por um fazer trapaceiro e assassino – conduzir a narrativa de maneira a construir uma imagem positiva de si. Para isso, desloca os traços disfóricos para a figura de Mendonça, deixando a impressão final ao narratário, devido à tipicidade e ao modo grotesco com que esse personagem é caracterizado, de que ele é o único vilão e de que é legítima a necessidade de derrotá-lo [...]. A imagem negativa de Mendonça é agravada por suas características de desmazelo com seu patrimônio e limitação da percepção para o lucro, o seu caráter estático, que o identifica com a aristocracia rural decadente, em oposição à imagem de Paulo Honório, com qualificativos eufóricos, como representativa de uma burguesia nascente, empreendedora e progressista (GONÇALVES, 2012, p. 36-37).

No caso específico do relato da morte de Mendonça, o mais impactante é o modo como a mesma personagem vilanizada por Paulo Honório páginas antes tem sua morte reduzida a um assunto secundário não apenas dentro da narrativa, mas na própria conversa com padre Silvestre, diálogo esse que, por sua vez, também não é tratado pelo narrador como um evento de suma importância – apesar de poder servir para evidenciar ainda mais a relação ambivalente do narrador-coronel com a religião. Ou seja, na prática, a morte de Mendonça passa a ser um tema secundário dentro de um episódio secundário de *S. Bernardo*, com o coronel indo de grande rival a mero obstáculo na vida do protagonista. Com isso, Mendonça acaba sendo duplamente assassinado na narrativa: primeiro fisicamente – provavelmente a mando de Paulo Honório -, depois pela linguagem, ao ter sua importância reduzida dentro da narrativa ao virar tema menor da conversa do proprietário de S. Bernardo com o vigário.

Essa relativização da importância de Mendonça não nos parece gratuita. Pelo contrário, o fato de Paulo Honório utilizar esse expediente para desmerecer o rival mostra a importância dele para a narrativa por dois motivos lembrados por Hermenegildo Bastos (2015) em “Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e

realismo em *S. Bernardo*”. Em primeiro lugar, Bastos (2015) chama a atenção para a diferença de significado do esfaqueamento de Fagundes no capítulo III para o assassinato de Mendonça no VI. Para o crítico,

Esfaquear Fagundes é uma ação relativamente banal, a despeito de sua violência. Difere de mandar matar Mendonça. *No momento em que Casimiro Lopes mata Mendonça, Paulo Honório está exercendo o seu poder, corrompendo o representante da Igreja, o Padre Silvestre, comprometendo-se a construir uma igreja na fazenda. Tem um álibi, mas todos sabem do seu envolvimento com o assassinato. É uma violência institucionalizada, consentida, tornada marca do personagem e também da sociedade* (BASTOS, 2015, p. 23, grifos nossos).

Em segundo lugar, o professor da Universidade de Brasília lembra que a mentalidade reificada/reificante une os dois coronéis, ambos ardorosos defensores da propriedade, mas, ao mesmo tempo, torna impossível uma convivência pacífica entre eles, em especial porque,

eliminando Mendonça, porém, Paulo Honório pode vir a ser quem é. Paulo Honório quer renovar as formas do capitalismo, enquanto Mendonça representa o capitalismo que deve desaparecer para dar lugar às formas novas de acumulação e dependência. O instrumento toma consciência de si como instrumento (BASTOS, 2015, p. 24).

Esse tratamento de “secundarização da morte” não é exclusivo a Mendonça e aos inimigos: também os empregados acabam tendo suas vidas reduzidas a meros objetos a dispor de Paulo Honório, pouco importando ao coronel os dramas pessoais, as necessidades e as aspirações deles. A única diferença passível de ser apontada, nesse caso, é que a morte dos inimigos é desejada, enquanto a dos empregados não necessariamente. Entretanto, mesmo essa diferença é relativizada ao compararmos, por exemplo, o modo como o narrador-protagonista refere-se, no capítulo VIII, aos óbitos de um dos homens do já finado coronel de Bom-Sucesso e de um de seus próprios empregados. Nos dois casos, como podemos perceber, a profanação do direito à vida é onipresente, com a expressão “uma limpeza” sendo utilizada para o inimigo, mas parecendo estar implícita também quando o caso do empregado é rememorado:

O caboclo mal-encarado que encontrei um dia em casa do Mendonça também se acabou em desgraça. *Uma limpeza*. Essa gente quase nunca morre direito. Uns são levados pela cobra, outros pela cachaça, outros matam-se. 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.

Para diminuir a mortalidade e aumentar a produção, proibi a aguardente¹⁴ (RAMOS, 2018, p. 47, grifo nosso).

Em suma, a vida torna-se uma questão menor em relação à propriedade. Afinal, o caso Mendonça é eclipsado, na narrativa, por uma negociata entre Paulo Honório e padre Silvestre, enquanto ao relato dos outros óbitos segue-se uma medida adotada pelo narrador para *aumentar a produtividade* na propriedade. Mais uma vez, a violência manifesta-se (também) pela linguagem quando nem mesmo o direito à vida é poupado, visível e invisivelmente, sensível e insensivelmente, física e simbolicamente, de ser violado, transgredido, profanado - citando novamente a etimologia levantada por Michaud (1989, p. 8) para o termo violência. Nesse sentido, a relação entre Paulo Honório e Mendonça parece-nos uma das manifestações mais evidentes do diálogo entre *S. Bernardo* e o Brasil real da época conforme entendido por Bispo (2013), para quem o mérito maior do segundo romance de Graciliano Ramos seria apresentar, de modo realista, as repercussões do modo de produção agrário nos homens dessa época. Segundo Bispo (2013):

Na estrutura do romance, criada com *relativa autonomia* (nos termos de Georg Lukács), estão manifestos – de modo concentrado e *típico* – os efeitos das condições degradantes do nosso peculiar modo de produção agrário. A arte deste romance consiste em apresentar realisticamente os efeitos sobre a vida

¹⁴ Em uma das reuniões de orientação deste trabalho, a professora Flávia Nascimento Falleiros aventou uma hipótese sobre a qual nos parece interessante especular no espaço do rodapé: seria possível relacionar essa medida tomada por Paulo Honório para diminuir a mortalidade dos trabalhadores às políticas modernas de combate ao alcoolismo enquanto problema de saúde pública? A nosso ver, tal correlação seria possível na medida em que Paulo Honório acaba tomando para si, em diversos momentos do romance, incumbências de um poder público ausente daquela região, como a construção de uma escola e a chegada da energia elétrica ao local, isto é, medidas, respectivamente, relacionadas à educação e à infraestrutura. Por extensão, parece-nos no mínimo razoável a hipótese de o coronel também ter feito movimentos em prol da saúde pública, mesmo em nome de interesses (muito) privados.

Além disso, podemos resgatar também outro momento do alcoolismo como um problema social e individual grave: no capítulo IV, quando apresenta a figura de Luís Padilha, Paulo Honório descreve-o como alguém sem juízo não porque joga, mas por fazê-lo bêbado: “Como quem não quer nada, procurei avistar-me com Padilha moço (Luís). Encontrei-o no bilhar, jogando bacará, completamente bêbedo. Está claro que o jogo é uma profissão, embora censurável, mas *o homem que bebe jogando não tem juízo*” (RAMOS, 2018, p. 21, grifo nosso). Um pouco mais adiante, Honório também deixa registrado que os principais gastos de Padilha eram em “folias de bacalhau e aguardente” (idem, *ibidem*), assim desperdiçando muito do dinheiro que, talvez, se bem empregado, pudesse impedir a venda forçada da fazenda ao próprio Paulo Honório ao fim do capítulo. Nesse caso, a crítica ao alcoolismo fica até mais clara quando lembramos que, para o coronel, qualquer obstáculo à manutenção e à expansão das posses é considerado um mal a ser extirpado.

Evidentemente, devemos ponderar que Paulo Honório, em todos esses casos, é regido exclusivamente pelo “sentimento de propriedade” ao qual Candido (1992) se refere em *Ficção e confissão*. Mesmo assim, parece-nos possível, no mínimo, entreter a hipótese sobre essa possível relação entre a proibição da aguardente no romance e o combate moderno ao alcoolismo como questão de saúde pública, pois, tal como no Brasil da época (e no Brasil atual ainda), os problemas decorrentes dessa doença afetam não apenas os trabalhadores, mas também as elites, quer econômicas, quer intelectuais (categorias nas quais Padilha se encaixava antes de perder a fazenda).

humana, isto é, sobre os homens que fazem parte de um processo histórico cuja lógica contraditória se pode chamar de modernização conservadora, no qual as conquistas do mundo capitalista em expansão se apresentam incapazes de equacionar as contradições com as relações arcaicas de produção presentes no país. (BISPO, 2013, p. 7, grifos do autor).

Finalizamos essa breve incursão na relação Paulo Honório x Mendonça dialogando novamente com Gonçalves (2012). Afinal, logo depois de sua descrição da linguagem utilizada pelo narrador de *S. Bernardo* para desconstruir a imagem de seu maior rival, o crítico resume as ideias defendidas na primeira parte de *Dialogismo e ironia em S. Bernardo, de Graciliano Ramos*. No entanto, Gonçalves não se detinha apenas em Mendonça: também o tratamento dispensado por Paulo Honório a Padilha era alvo das elucubrações do crítico, segundo o qual

as ideias constatadas pelo discurso e pelos comportamentos de Padilha e de Mendonça não se enquadram na cosmovisão de Paulo Honório, mas também não se afirmam plenamente a ponto de entrar em tensão com ele, tornando-se simples elementos de caracterização, gestos ou qualidades intelectuais e personificação de um tipo social, constituindo um elemento passivo do universo narrativo. Padilha e Mendonça não são apresentados por Paulo Honório como indivíduos portadores de ideias significativas, mas como manifestações socialmente típicas (o vagabundo bêbado falido e o coronel conservador e cruel). Os pontos de vista deles são “objetificados” – para usarmos a expressão de Bakhtin – para o ponto de vista de Paulo Honório, privilegiado pela condição de narrador, sendo sua relação discursiva com esses personagens, até então, constituinte da instância monologizada do romance (GONÇALVES, 2012, p. 37-38).

Diferentemente de Gonçalves (2012), no entanto, nossas considerações sobre Padilha vêm separadas das sobre Mendonça, pois, dentro de nossa análise, enxergamos na relação entre Paulo Honório e o antigo herdeiro de S. Bernardo mais pontos importantes para elucidar as manifestações da violência no romance do que no conflito entre os coronéis.

3.2.3 Luís Padilha: *metus atrox*, repressão à divergência e temor à revolução

Apesar de ser uma personagem secundária no romance de Graciliano Ramos, dado o conflito central entre Paulo Honório e Madalena, Luís Padilha parece-nos merecer mais destaque em análises sobre *S. Bernardo* do que vem tendo por parte da crítica especializada. Por exemplo, Carlos Nelson Coutinho, em seu ensaio “Graciliano Ramos” (COUTINHO, 2011), cita o filho de Salustiano Padilha apenas duas vezes, ambas para comentar características de Madalena. Primeiro, alega que, “ao contrário de Padilha

(assim como Julien Sorel ao contrário de alguns heróis balzaquianos), ela [Madalena] não aceita o compromisso com a realidade vigente, a adequação (mesmo que momentânea e apenas tácita) à vacuidade e a imoralidade do ‘mundo convencional’” (COUTINHO, 2011, p. 162). Em seguida, o crítico novamente os compara, desta vez agregando também seu Ribeiro e d. Glória, enquanto figurações de certas atitudes típicas da classe média brasileira da época:

Madalena, como dissemos acima, é a expressão extrema das possibilidades contidas em um segmento da classe média urbana que tinha como ideologia um humanismo sincero, mas abstrato, e que - por sua própria condição de classe média e pelas condições do atraso brasileiro - permanecia isolada e desconhecia os meios de levar à prática os seus ideais de solidariedade e de fraternidade. Em *São Bernardo*, nos personagens secundários, vemos ainda encarnadas outras atitudes típicas de nossa classe média: em "seu" Ribeiro, o saudosismo impotente da classe média rural; em *Padilha*, o recalque e a frustração como bases para a aceitação, ainda abstrata, do socialismo; em D. Glória, o autossacrifício pela família como forma de emprestar um sentido à vida etc. Por não terem interesse direto na determinação da estrutura romanesca de *São Bernardo*, deixamos de analisar aqui com mais vagar essas atitudes e esses personagens (COUTINHO, 2011, p. 163, grifo nosso).

As considerações do crítico lukacsiano, vale destacar, parecem-nos coerentes com o romance. Afinal, confiando-se ou não no narrador infiel Paulo Honório - até porque mesmo a infidelidade não pode ser absoluta sob pena de a versão dos fatos narrados deixar de ser convincente -, não é difícil perceber Luís Padilha a todo instante movido por frustração e recalque após a perda de sua herança. Entretanto, apesar de também reconhecermos Padilha como não sendo determinante para a estrutura romanesca de *S. Bernardo*, cremos, como já dissemos, que a relação entre ele e o coronel, ou melhor, entre o coronel e ele - lembrando sempre as palavras de Candido (1992, p. 24) sobre as outras personagens serem meras modalidades do narrador-protagonista - revela mais algumas manifestações importantes da violência nessa narrativa do escritor alagoano.

Primeiro, serve a nossos propósitos recontar bastante sucintamente a trajetória dessa personagem no romance. Filho de Salustiano, Luís tinha ido à capital estudar Direito, mas, ao voltar, além de não ter obtido o diploma - segundo Paulo Honório, isso ocorreu por ele pensar mais em diversão do que nos estudos -, encontra seu pai no leito de morte e uma propriedade já decadente. Não sendo capaz de administrar, muito menos reerguer, sua herança, recorre aos conselhos de Paulo Honório, mas acaba contraindo uma dívida com ele, a qual só paga entregando-lhe, a um preço relativamente baixo, *S. Bernardo*. Anos mais tarde, Padilha volta à história e obtém, à custa de muitas humilhações, o cargo de professor da escola da fazenda. Paulo Honório casa-se com

Madalena, mais alguns anos se passam e o professor passa a sofrer represálias de um coronel enciumado por suas conversas com a moça. Padilha é expulso de S. Bernardo, mas, com o suicídio de Madalena, fica na propriedade até a revolução estourar e ele cooptar alguns empregados da fazenda e se unir às forças rebeldes. Depois disso, o agora revolucionário é mencionado apenas mais uma vez pelo ex-patrão, sendo rotulado como “bicho doméstico” (mais um exemplo da animalização contra outras personagens) no último capítulo do romance.

Feito esse brevíssimo resumo, podemos proceder a nossas elucubrações críticas sobre como a relação entre Paulo Honório e Luís Padilha pode ser útil para desvelar mais dois tipos de manifestações de violência presentes em *S. Bernardo*, assim como uma possível motivação para o narrador-protagonista exercer a brutalidade com tanta frequência contra as outras personagens. Os tipos de violência são, respectivamente, o *metus atrox* e a *repressão à divergência*, enquanto a motivação seria o *temor à revolução*. Começamos comparando dois episódios, um no capítulo IV, outro no capítulo XI, separados entre si por alguns anos e aparentemente não interligados, mas reveladores de uma atitude constante do coronel de S. Bernardo contra o herdeiro de Salustiano Padilha e outros empregados e amigos. No capítulo IV, quando Padilha filho nos é apresentado e vende sua fazenda a Paulo Honório, há uma negociação entre os dois, recontada detalhadamente pelo narrador¹⁵. Em determinado momento desse processo, ocorre o seguinte:

Mostrei generosidade: trinta e cinco [contos de réis]. Padilha endureceu nos cinquenta e cinco, e eu injuriei-o, declarei que o velho Salustiano tinha deitado fora o dinheiro gasto com ele, no colégio. *Cheguei a ameaçá-lo com as mãos. Recuou para cinquenta.* Avancei a quarenta e afirmei que estava roubando a mim mesmo (RAMOS, 2018, p. 29, grifo nosso).

Já no capítulo XI, o agora professor da escola de S. Bernardo é flagrado pelo patrão em uma conversa mais exaltada com Marciano e Casimiro Lopes sobre a propriedade privada rural. Imaginando (provavelmente com razão) ser ele o alvo mais premente do ataque ao latifúndio pregado por Padilha e acatado por Marciano, mas não por Casimiro, o coronel expulsa os dois “subversivos” da fazenda, e essa expulsão só não se concretiza graças à intercessão de Rosa, esposa de Marciano. De qualquer forma, se durante a negociação pela propriedade Padilha foi ameaçado com as mãos, o final do

¹⁵ Para uma visão mais abrangente do que a nossa sobre todo o processo de negociação entre Paulo Honório e Padilha, recomendamos, como já fizemos por outros motivos neste capítulo e no anterior, *Dialogismo e ironia em S. Bernardo, de Graciliano Ramos*, de Gonçalves (2012).

segundo entrevero traz a polícia à cena: “- Por esta vez passa. Mas *se me constar que vocês andam com saltos de pulga, chamo o delegado de polícia, que isto aqui não é a Rússia, estão ouvindo?*” (RAMOS, 2018, p. 69, grifo nosso).

Evidentemente, não seria preciso muito esforço para notar uma série de violências em ambos os episódios caso os analisássemos isoladamente. Mesmo nos trechos aos quais estamos nos atendo, é fácil notar dois grandes tipos de violência: a verbal, com o insulto a Padilha como um parasita social incapaz até de honrar a memória do próprio pai, e a ameaça de violência física, primeiro do próprio coronel contra o herdeiro de S. Bernardo, depois com a polícia – até porque, se presos por subversão, seria muito improvável pensar que Padilha e Marciano não sofreriam algum tipo de tortura para extração de confissão, por exemplo, como era comum durante boa parte do século XX no Brasil, em especial nos anos 1920/1930 e, posteriormente, no período da Ditadura Civil-Militar. Não nos deteremos na violência verbal, pois as considerações já tecidas sobre a animalização e a reificação em *S. Bernardo* permitem entender o professor, tal como os outros empregados da fazenda, como um alvo constante desse tipo de brutalidade, em especial de animalização, como ocorre no capítulo IX, quando é comparado a um percevejo pelo narrador, e no XXXVI, no qual mesmo o (supostamente) arrependido coronel descreve o revolucionário como um “bicho doméstico”.

A violência física, por sua vez, merecerá nossa atenção enquanto ameaça, promessa. Nos dois episódios levantados especificamente sobre Padilha, Paulo Honório o ameaça com violência física, mas não cumpre. A simples promessa, no entanto, já nos revela o uso constante por parte do coronel do que, no direito romano, se chamava *metus atrox*, assim explicado por Michaud (1989):

Em direito civil, a violência caracteriza a coação exercida sobre a vontade de uma pessoa para forçá-la a concordar. A lei romana exigia que essa violência acarretasse um *metus atrox* – um medo aterrorizante. O direito civil francês (art. 1112 do Código Civil) pede apenas que ela seja ‘de natureza a causar impressão sobre uma pessoa razoável’, reconhecendo que nesse sentido há diferenças ‘segundo a idade, o sexo, a condição das pessoas’. *A violência deve inspirar o temor presente de um mal considerável para a pessoa, seus bens e eventualmente aqueles com quem ela está solidamente ligada [...]* (MICHAUD, 1989, p. 9, grifo nosso).

Se lembrarmos que Paulo Honório, no início do romance, mostra sua familiaridade desde a infância com a violência, seja como vítima, seja como algoz, entenderemos perfeitamente os motivos para Padilha aceitar baixar o preço de sua propriedade durante a negociação no capítulo IV, principalmente porque o herdeiro de S. Bernardo já devia ter ouvido, àquela altura, histórias sobre o passado de seu credor. Se

considerarmos, também, a hipótese aventada por Juarez Filho (2006) para uma das funções exercidas pelo protagonista quando empregado de Salustiano Padilha, esse temor de Luís se torna ainda mais bem fundamentado. Elucubra o autor de *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos* que:

o fato de ele pesar 89 quilos nos remete também ao seu tamanho. Paulo Honório afirma em várias passagens que ele é muito grande, tem mãos enormes etc. Oras, se Paulo Honório tiver, digamos mais de 1,80 m de altura, ele seria um homem que se destacaria pelo tamanho [...]. Por exemplo, Lampião, que viveu no mesmo tempo de Paulo Honório, era dado como homem grande, ou alto, com os seus 1 e 72 m. de altura. Homens grandes, dentro de uma fazenda, eram normalmente cooptados para serviços especiais, como feitor ou capataz. Ou quem sabe ser jagunço ou até líder dos jagunços da fazenda. *Em que pese se poder pensar que Salustiano Padilha fosse um homem esclarecido — por ter enviado seu filho para estudar, e por oposição a Mendonça —, acredito ser pouco provável que sua fazenda não possuísse homens armados: os jagunços. E se Paulo Honório era um homem grande e brigão, provavelmente ele estaria entre eles.* (JUAREZ FILHO, 2006, p. 134, grifo nosso)

Supondo correta a hipótese de Juarez Filho (2006), provavelmente Luís Padilha se lembraria de quão violento Paulo Honório era, a menos que fosse extremamente alienado quanto aos acontecimentos na propriedade. Isso, porém, só seria necessariamente verdadeiro se relacionássemos diretamente sua inaptidão para a administração de um latifúndio a essa alienação - raciocínio que, a nosso ver, iria requerer um salto argumentativo para o qual o romance não nos oferece evidências suficientes.

Já no capítulo XI, a violência do *metus atrox* volta no sentido de Padilha e Marciano provavelmente saberem o que poderiam sofrer caso Paulo Honório cumprisse a ameaça de usar a polícia contra eles. Especificamente no caso do professor, o mal mais evidente seria a violência estatal já comentada acima. No caso de Marciano, há, além dessa violência, o risco para Rosa e os filhos. Afinal, ainda que as forças policiais não fossem atrás desses entes queridos, uma ausência prolongada ou definitiva do marido e do pai poderia causar consequências desastrosas para a família, em especial se resgatarmos novamente o caso do funcionário morto na pedreira (capítulo 8), cuja família foi se desintegrando aos poucos após seu óbito. Ou seja, mesmo não estando no grupo dos mais instruídos no romance, não nos parece inimaginável um Marciano capaz de entender muito bem o significado, para si e para os seus, de uma ida à prisão.

Nesse mesmo capítulo, também aparecem o outro tipo recorrente de manifestação de violência em *S. Bernardo* e, principalmente, a possível motivação para todas as violências praticadas por Paulo Honório. A suposição do coronel sobre o real alvo do discurso anti-latifúndio de Padilha não era totalmente descabida - retomando Coutinho

(2011), o mestre-escola da propriedade não deixa de ser um frustrado pela alienação de sua herança, tornando sua adesão ao socialismo mais fruto de recalque do que, necessariamente, uma decisão baseada em fatos ou em pressupostos teóricos -, mas, mesmo assim, Padilha e Marciano continuam sendo vítimas, tal como todos aqueles cuja visão de mundo diverge da de Paulo Honório, da *repressão à divergência*. Esses dois são ameaçados com a cadeia ao discutirem a propriedade privada rural. D. Glória, ao relutar em morar em S. Bernardo, passa a ser “uma velha tonta” (RAMOS, 2018, p. 96). Seu Ribeiro, ao se prender aos velhos tempos, é constantemente tratado como um sujeito ultrapassado, recebendo a pecha de “refugo” (idem, p. 190). Madalena, ao não se render à reificação, é alvo do ciúme implacável ao qual acaba por sucumbir.

Deixamos registrado que, apesar de esse tipo de violência poder ser resumido em breves linhas, ela exerce um papel fundamental, pois, tal como a *animalização* e a *reificação*, é praticamente onipresente no romance, e poderíamos ter optado por evidenciá-la em outro momento e/ou com outra personagem. Nossa escolha por Padilha e pelo capítulo XI em específico, no entanto, não é aleatória, já que aí aparece mais claramente o *temor à revolução*, o qual, em nosso entendimento, é a possível explicação para todas as violências de Paulo Honório contra seus empregados, contra seus amigos e contra a própria esposa até a “revolução” estourar, sendo sua narrativa, também, um modo de descarregar sua frustração com as adversidades trazidas pelo processo revolucionário.

No primeiro capítulo da obra *Mito e verdade da revolução brasileira*, Guerreiro Ramos (1963) dedica-se a formular um conceito sólido para o termo “revolução” de modo a fundamentar sua análise do fenômeno chamado, no livro, “revolução brasileira”, para ele em curso naquela época. Para isso, o pensador confronta quatro concepções diferentes para o termo. Primeiro, por intermédio de alguns autores como Alfredo Poviña e Crane Brinton, o sociólogo brasileiro apresenta uma *concepção formal e conservadora*, segundo a qual importaria para caracterizar as revoluções, adjetivadas como acontecimentos anormais e doenças sociais (daí o conservadorismo), suas possíveis formas (daí o formalismo) – por exemplo, Poviña associa-as ao confronto físico entre pessoas. Rejeitando na íntegra essa primeira concepção, Guerreiro Ramos (1963) então examina outras três. A primeira é a *concepção voluntarista* de Blanqui, Owen, Fichte, Rousseau e outros, segundo a qual o processo revolucionário deve romper com o presente e com o passado e ser guiado por uma minoria esclarecida, dada a incapacidade das massas de conduzirem-no. A segunda é a *concepção historicista* de Marx e Engels, a qual defende a existência de leis históricas a guiar todo o processo revolucionário – isto é, a revolução

seria o movimento efetivo de alteração do presente em uma sociedade historicamente situada, tornando a subjetividade apenas mais um dos fatores nesse processo. Por fim, há a *concepção sincrética* de Lênin, na qual se combinam as duas anteriores a fim de examinar possíveis influências da subjetividade no processo revolucionário historicamente situado. Do confronto entre essas três concepções, o sociólogo brasileiro conclui que revolução

é o movimento, subjetivo e objetivo, em que uma classe ou coalizão de classes, em nome dos interesses [sic] gerais, segundo as possibilidades concretas de cada momento, modifica ou suprime a situação presente, determinando mudança de atitude no exercício do poder pelos atuais titulares e/ou impondo o advento de novos mandatários (GUERREIRO RAMOS, 1963, p. 30, grifos do autor).

Especificamente no caso de *S. Bernardo* (2018), ao comentar sobre a “revolução” (a qual viria a se concretizar no capítulo XXXII, algum tempo depois do suicídio de Madalena), Paulo Honório rejeita-a veementemente, tentando inculcar no leitor/narratário a concepção conservadora sobre esse fenômeno político. Aliás, no capítulo XXIV, durante a conversa-conflito entre o narrador-protagonista e sua esposa quanto à possibilidade de revolução no Brasil, ele rechaça o processo revolucionário tratando-o como uma doença social e um caos, apesar de não usar esses termos. Para o coronel de *S. Bernardo*, se ocorresse revolução no Brasil, “escangalhava-se esta gangorra [...] porque o crédito se sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. Sem falar na atrapalhão política” (RAMOS, 2018, p. 151). Devemos ressaltar que, apesar de sua visão conservadora em relação às possibilidades do processo revolucionário, Paulo Honório não deixa de ter razão quanto aos possíveis acontecimentos após o estourar da revolução do romance. Independentemente de essa revolução ser a figuração ficcional da revolução de 1930 no Brasil, conforme defende Juarez Filho (2006), ou não, no mundo ficcional elaborado por Graciliano Ramos, a “atrapalhão política” acaba sendo tão forte a ponto de tornar praticamente irreversível a decadência do protagonista como grande senhor de homens e de terras. Afinal, no penúltimo capítulo, seu acesso ao crédito bancário é dificultado, seus clientes começam a não pagá-lo e suas posses vão minguando - por exemplo, ele precisa vender o carro para pagar uma promissória. Além disso, o medo do protagonista acaba justificado também porque, como preconiza parte da definição de Guerreiro Ramos (1963), a revolução trouxe o advento de novos mandatários, os quais, tomando o lugar de um Paulo Honório incapaz de mudar suas atitudes e readequar sua liderança aos novos tempos, retaliarão

seus desmandos anteriores e o colocação como coadjuvante na região, tal qual ele próprio tinha feito com Padilha filho e com as irmãs Mendonça durante sua ascensão.

Em síntese, partindo de seu entendimento conservador sobre a revolução, o narrador infiel do romance de Graciliano Ramos tenta justificar e normalizar perante o leitor sua repressão física e “linguística” /simbólica contra a divergência de qualquer natureza à sua visão sobre a vida – pautada sempre no sentimento/cobiça de propriedade, retomando Candido (1992), Lafetá (1995) e Carpeaux (2018) – e a seus mandos e desmandos. Nesse sentido, lembramos ser Luís Padilha a figura mais explicitamente revolucionária, ou, pelo menos, com desejos mais explícitos por uma reviravolta social, de *S. Bernardo*, tanto que adere ao movimento do capítulo XXXII na primeira oportunidade, inclusive cooptando outros empregados da fazenda. Ou seja, além de ser mais uma demonstração do caráter violento de Paulo Honório, o *metus atrox* constantemente utilizado contra esse seu empregado e contra outros é, também, uma demonstração bem acabada do seu *temor à revolução*, o qual, por sua vez, explica o uso dessa artimanha violenta. Entretanto, a maior vítima dos efeitos desse receio não é o professor Padilha, mas outra professora: Madalena, esposa de Paulo Honório, cuja relação com o protagonista passamos a analisar para finalizar nossas considerações sobre o romance de Graciliano Ramos.

3.2.4 Madalena: dois casos à parte

Se consideramos que Luís Padilha talvez não receba a devida atenção por parte da crítica sãobernardiana, certamente isso não se aplica a Madalena, com quem o coronel trava, não custa repetir, o conflito dramático desse romance, isto é, o embate entre o sentimento de propriedade do latifundiário e o humanitarismo da professora, conforme resume Candido (1992):

Com efeito, o patriarca à busca de herdeiro termina apaixonado, casando por amor; e o amor, em vez de dar a demão final na luta pelos bens, se revela, de início, incompatível com eles. [...] Madalena, a mulher – humanitária, mãos-abertas -, não concebe a vida como relação de possuidor a coisa possuída. Daí o horror com que Paulo Honório vai percebendo a sua fraternidade, o sentimento incompreensível de participar da vida dos desvalidos, para ele simples autômatos, peças da engrenagem rural. [...] A bondade humanitária de Madalena ameaça a hierarquia fundamental da propriedade e a couraça moral com que foi possível obtê-la. O conflito se instala em Paulo Honório, que reage contra a dissolução sutil de sua natureza (CANDIDO, 1992, p. 27).

Candido, tal como outros críticos, aponta para um sentimento amoroso de Paulo Honório por Madalena. Apesar de estarmos defendendo uma visão segundo a qual o arrependimento do coronel pelo modo como conduziu sua vida seria duvidoso, isso não implica ele não ter sentido amor pela esposa. Entretanto, especificamente sobre o enlace matrimonial entre os dois, estamos mais inclinados a endossar a hipótese levantada por Vicente (2008) para o motivo real de o senhor de terras optar pela professora e não por outra das mulheres da região. Supõe o crítico que:

Possivelmente a escolha de Madalena tenha se dado exatamente por aquilo que mais a afastava de seu mundo: a cultura letrada. Paulo Honório tinha um tino natural para negócios, para a acumulação de bens, mas não possuía o tipo de cultura que Madalena havia conquistado na Escola Normal. Sendo assim, a escolha pela professora pode ser vista como uma tentativa de unir o instinto comercial que ele dominava com a formação acadêmica da escolhida; elementos que propiciariam uma prole perfeita. [...] Uma explicação pertinente para essa possível lógica de Paulo Honório é o fato de ele estar ciente das mudanças sociais que ocorriam paralelamente à sua ascensão, talvez mesmo percebendo que num momento não muito distante, a cultura formal que estaria presente no herdeiro, através de Madalena, seria uma complementação ao instinto que ele daria ao primogênito. Uma atitude que demonstra o quão ciente está Paulo Honório do mundo, é o de ele adquirir utensílios “modernos”, mesmo não sabendo para o que servem [...] (VICENTE, 2008, p. 3-4, grifos nossos).

Com isso, repetimos, não procuramos sugerir a inexistência de qualquer bom sentimento, inclusive amor, por Madalena. Contudo, ao contrário do que Candido (1992) sustenta, não nos parece necessariamente ter sido o amor a força motriz desse enlace matrimonial. De qualquer maneira, mesmo desconfiando da sinceridade do narrador-infiel de *S. Bernardo*, não podemos negar: dentro do romance graciliânico, sua relação com Madalena é um caso à parte. Aliás, tal como Honório conta, ao final do capítulo XIII, que dividiria um capítulo em dois especialmente para falar da esposa (RAMOS, 2018, p. 88-89), também optaremos por dividir a análise das violências praticadas contra a moça em duas partes. Ou seja, em nosso estudo, a violência contra Madalena não será um, mas dois casos à parte.

3.2.4.1 O casamento: revelações pré-matrimoniais

Na primeira parte de nossa análise da violência pela linguagem nas interações entre Paulo Honório e Madalena, tentaremos fornecer uma visão mais detalhada sobre o caminho dos dois ao matrimônio entre os capítulos XI e XVI do romance. Segundo Lafetá

(1995), Madalena começa a se tornar o tema central no capítulo IX de *S. Bernardo*, porque, como explica o crítico literário brasileiro,

[...] depois da posse de S. Bernardo vem a posse de Madalena. Ultrapassada a unidade que se formara em torno da relação entre Paulo Honório e a propriedade, um outro núcleo começa a se esboçar. O capítulo nono entretece alguns motivos novos – e o leitor percebe que o romance vai ganhar rumo diferente. O estilo se distende um pouco, a tensão arrefece. A preferência do narrador volta-se agora para a técnica da cena, e surgem os detalhes concretos, as caracterizações mais alongadas dos personagens, os diálogos miúdos sobre assuntos do dia-a-dia. O tom compacto se esgarça de leve e a narrativa salta de um tema para outro (LAFETÁ, 1995, p. 200).

Não entendemos as colocações do eminente crítico como um obstáculo à nossa análise exatamente porque estamos nos referindo, neste momento, apenas à trajetória de Paulo Honório entre quando pensa em se casar e quando o matrimônio é concretizado. Ou seja, diríamos, seguindo Lafetá, que, se no capítulo IX o núcleo Madalena se esboça, a partir do capítulo XI, ele se consolida em *S. Bernardo*.

Em nosso entendimento, apesar de o coronel só se tornar explicitamente brutal contra a esposa a partir da explosão do ciúme, já nos tempos de pretendente ele praticava contra ela alguns tipos de violências “suaves”, “insensíveis” e “invisíveis” – novamente citando Bourdieu (2020) – ao leitor e, talvez, à própria Madalena, isto é, “à própria vítima”. Para demonstrar isso, retomaremos algumas ideias já expostas em subtítulos anteriores deste capítulo e traremos, com isso, novos elementos para a compreensão da violência enquanto força motriz de *S. Bernardo*.

No capítulo XI, Paulo Honório informa ao leitor sobre seu desejo de contrair matrimônio nos seguintes termos:

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*. A que eu havia conhecido era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. *Por elas eu julgava todas*. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo (RAMOS, 2018, p. 67, grifos nossos).

Em geral, a crítica sãobernardiana destaca, com razão, o modo como mesmo as relações afetivas são reificadas por meio da linguagem por Paulo Honório. Lobo (2008), por exemplo, resume de maneira precisa como o episódio do casamento ajuda a elucidar o caráter do narrador-protagonista: “Rural, Paulo Honório é agarrado à terra, mas nem por isso é desprovido de um espírito capitalista, empreendedor. Até seu casamento assume o caráter burguês de proliferação da família e perpetuação da propriedade”

(LOBO, 2008, p. 5). Também Bastos (2012) vai nesse sentido ao comentar que “ações de caso pensado, para tentar usar a linguagem de Paulo Honório, marcam sua vida. A compra da fazenda ao Luís Padilha e o casamento com Madalena irão comprovar o espírito pragmático do narrador-personagem de São Bernardo” (BASTOS, 2012, p. 122), sendo o sentimento de propriedade esse “espírito pragmático” ao qual o crítico se refere. Por sua vez, Flauzino (2012) tece considerações precisas sobre como essa visão de Paulo Honório sobre as mulheres repercute no tratamento a ser dado (ao menos idealmente) à mãe de seu filho:

Para o narrador, a mulher é metaforizada nas expressões “rabo-de-saia”, “bicho esquisito” e “difícil de governar”; ela *não é uma pessoa, é um objeto, um bicho, uma propriedade que precisa ser governada, enfim, deve ser tratada com ação, determinação, a fim de que realize o propósito atribuído a ela: gerar um herdeiro para S. Bernardo* (FLAUZINO, 2012, p. 62, grifo nosso).

Ou seja, a crítica tende a enfatizar bastante a violência insensível de Paulo Honório contra Madalena – ou, até o momento, contra as mulheres como um todo, porque, a essa altura do romance, a normalista tinha apenas sido alvo de uma conversa entre os amigos do coronel no capítulo IX - por meio da *reificação* ou, retomando as ideias de Gonçalves (2012), de *símiles reificantes*. Com esses símiles, ele reduziria a mulher a um meio para satisfazer seu desejo de posse, ou, nesse caso, o desejo de manutenção da posse de S. Bernardo por sua descendência, trazendo-lhe o que ele alega não ter no início do romance: um nome de família respeitável na região.

Destacamos, no entanto, outros dois tipos de manifestações da violência em *S. Bernardo* nesse trecho da narrativa. Primeiro, quase tão sutil quanto a reificação é, aí, a *animalização* – ou “símile animalizadora” (GONÇALVES, 2012) -, pois a equalização de *mulher* a *bicho* pode soar mais como outra instância do modo de falar de Paulo Honório do que como um ataque às mulheres. Entretanto, segundo o narrador, mulheres são “bichos esquisitos” e “difíceis de governar”. Isso, em nossa linha de pensamento, pode fazer surgir a dúvida sobre a inocência ou a casualidade dessa sua fala, pois, como estamos enfatizando neste capítulo, todos que não se submetem aos desígnios de Paulo Honório e/ou não conseguem cumprir a contento seus pedidos não são apenas indivíduos exercendo seu direito à liberdade de consciência ou em erro, mas inimigos a aniquilar a todo custo. Assim, se as mulheres são “difíceis de governar”, também elas serão, para Honório, inimigas, e, por óbvio, o uso de um símile animalizador para se referir a elas não seria gratuito.

No entanto, animalização e reificação parecem bastante visíveis, sensíveis e rudes perto do segundo tipo de manifestação da violência, relacionado exatamente ao incômodo do coronel por não conseguir controlar as mulheres tão facilmente quanto os homens. Aliás, parece possível sustentar que, na verdade, “símiles animalizadoras e reificantes” (GONÇALVES, 2012, p. 54) são apenas parte do que chamaremos de *desmoralização das mulheres*, perceptível, nesse trecho, quando Paulo Honório explica como julgava – e talvez ainda julgue – as mulheres como um todo, isto é, como “ordinárias” tal qual Germana, Rosa e outras suas conhecidas da mesma *laia*.

Mais adiante, no capítulo XIV, o narrador infiel “suaviza” essa sua opinião sobre as mulheres ao distinguir Madalena de Germana e Rosa, lembrando que “até então os meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares, não havia razão para ocultá-los a criaturas como a Germana e a Rosa. A essas azunia-se a cantada sem rodeios, e elas não se admiravam, mas uma senhora que vem da escola normal é diferente” (RAMOS, 2018, p. 92). Além de ser questionável a ideia de algumas mulheres merecerem um tratamento mais rude por não pertencerem a determinada classe social ou não se encaixarem em certas características, é interessante notar a maneira como o aparente elogio à futura esposa se voltará contra ela reiteradas vezes nesses capítulos e, em especial, nos separados para a segunda parte de nossa análise sobre a relação entre os cônjuges. Para entendermos melhor o porquê de isso acontecer, passamos à análise de um diálogo do mesmo capítulo XIV entre Paulo Honório e o jornalista Lúcio Gomes de Azevedo Gondim:

- Ó Gondim, você me falou há tempo numa professora.
- A Madalena?
- Sim. Encontrei-a uma noite destas e gostei da cara. É moça direita? Azevedo Gondim encetou a quarta garrafa de cerveja e desmanchou-se em elogios.
- Mulher superior. Só os artigos que publica no *Cruzeiro*! Desanimei:
- Ah! faz artigos!
- Sim, muito instruída. Que negócio tem o senhor com ela?
- Eu sei lá! Tinha um projeto, mas a colaboração no *Cruzeiro* me esfriou. Julguei que fosse uma criatura sensata (RAMOS, 2018, p. 95-96).

Segundo esse diálogo, além de professora, Madalena também é membro da imprensa, mesmo não sendo jornalista como a narradora-protagonista de *Um copo de cólera*. Aparentemente, o incômodo de Paulo Honório com a moça é apenas esse, pois, no capítulo anterior, o XIII, o coronel acabara de resolver um problema com o periodista Costa Brito agredindo-o fisicamente, e assim se explicaria o “desânimo” do coronel ao saber do hábito da futura esposa de escrever artigos. De qualquer maneira, Honório não

perde a oportunidade para lançar mais um ataque à imprensa como um todo ao rotular implicitamente todos os seus membros como “criaturas insensatas”, inclusive o próprio Azevedo Gondim, seu adulator mesmo nos tempos da decadência, e, claro, Costa Brito. No entanto, se havíamos defendido que a relação de Paulo Honório com a imprensa é, tal como com a justiça e a religião, baseada na conveniência política, mas que seus representantes sofrem ataques diretos e recebem elogios “cínicos”, o caso da educação no romance é ainda mais complexo. Mesmo a utilizando como moeda de barganha política, pois é a construção da escola na propriedade a responsável por consolidar a aliança do coronel com o governador do estado, o narrador-protagonista está a todo momento atacando a instrução formal e seus profissionais, como se pode notar com Luís Padilha e, principalmente, com a própria Madalena já a essa altura da narrativa. Em outros termos, enquanto aos jornalistas é dado o “benefício” de um tratamento ambivalente, nem isso os educadores recebem. Ou seja, além da atuação na imprensa, também a atuação na educação alarmava o futuro cônjuge, como demonstraremos doravante com alguns excertos do romance.

No capítulo XIII, ainda antes de travar seu primeiro diálogo com Madalena no XV, o coronel tem a oportunidade de conversar com a tia da moça, d. Glória, e, quando chegam à profissão da futura esposa, Paulo Honório não perde a oportunidade de desmerecer o salário pago aos professores naquele lugar e o próprio ofício de professor, uma “tolice”:

- Pois uma menina como aquela encafuar-se num buraco, seu...
- Paulo Honório, d. Glória. Faz pena. *Isso de ensinar bê-á-bá é uma tolice. Perdoe a indiscrição, quanto ganha sua sobrinha ensinando bê-á-bá?*
- D. Glória baixou a voz para confessar que as professoras de primeira entrância tinham apenas cento e oitenta mil-réis.
- Quanto?
- Cento e oitenta mil-réis.
- *Cento e oitenta mil-réis? Está aí! É uma desgraça, minha senhora. Como diabo se sustenta um cristão com cento e oitenta mil-réis por mês? Quer que lhe diga? Faz até raiva ver uma pessoa de certa ordem sujeitar-se a semelhante miséria. Tenho empregados que nunca estudaram e são mais bem pagos. Por que não aconselha sua sobrinha a deixar essa profissão, d. Glória?* (RAMOS, 2018, p. 86, grifos nossos).

É possível apontar certo cinismo nessa reação de Paulo Honório se se considerar o salário de 150 mil-réis mensais do professor de sua escola, Luís Padilha, como revelado pelo próprio coronel ainda no capítulo VIII. Isto é, é graças ao próprio coronel que pelo menos um professor recebe salário inferior ao de vários empregados sem estudo. Mais ainda, se resgatarmos o tratamento dado pelo narrador-coronel ao professor durante todo

o romance, há, além da desvalorização monetária da profissão, a desmoralização constante, até porque, mesmo se fosse outro profissional a ensinar em S. Bernardo no lugar de Padilha, esse profissional também seria alvo das violências de Paulo Honório exatamente por ser-lhe subordinado. Em suma, além de zombar do baixo salário e da desmoralização dos professores, também ele contribuía para a continuidade dessa situação e disso se orgulhava, como se pode ler em mais um diálogo, desta vez com Madalena e Gondim no capítulo XVI, sobre a importância dos livros (em nosso entendimento, uma metonímia para a educação formal) para uma pessoa conhecer e entender o mundo:

- A instrução é indispensável, a instrução é uma chave, a senhora não concorda, d. Madalena?
- Quem se habitua aos livros...
- É não habituar-se, interrompi. E *não confundam instrução com leitura de papel impresso.*
- Dá no mesmo, disse Gondim.
- Qual nada!
- *E como é que se consegue instrução se não for nos livros?*
- *Por aí, vendo, ouvindo, correndo mundo.* O Nogueira veio da escola sabido como diabo, mas não sabia inquirir uma testemunha. Hoje esqueceu o latim e é um bom advogado (RAMOS, 2018, p. 104, grifos nossos).

Tal como a *reificação*, a *animalização*, a *desmoralização das mulheres* e os ataques à justiça, à religião e à imprensa, também a violência verbal constante contra a educação e seus profissionais passa longe de ser gratuita ou casual. Evidentemente, parece-nos coerente uma interpretação como a formulada por Monteiro (2009) com base justamente nas palavras do narrador sobre a mudança que se opera no advogado Nogueira:

Paulo Honório considera os anos de estudo de Nogueira inúteis por não ter [*sic*] uma finalidade prática, como fica expresso na incapacidade do bacharel em inquirir uma testemunha devido à falta de experiência no ofício. Não há anos de estudo que superem a experiência frente à realidade vivenciada. Esta é capaz de formar mais e melhor um homem, seja para que fim se destine sua formação, precisamente por requerer deste uma formação voltada para a ação, uma ação que consubstancie uma intenção, um objetivo previamente determinado (MONTEIRO, 2009, p. 95).

Todavia, também essa visão de Monteiro parece-nos calcada em uma confiança excessiva no discurso do coronel de S. Bernardo sobre si mesmo e sobre suas crenças. Partiremos, então, do que Juarez Filho (2006) lembra sobre quão influente é a educação na vida de Paulo Honório. Segundo esse crítico,

A educação acompanha toda a vida de Paulo Honório. Foi com seu saber ler e escrever que se tornou eleitor e recebeu crédito; que foi sabendo aritmética que soube se defender dos abusos dos agiotas; que foi o saber jurídico do João

Nogueira que o ajudou a defender seus interesses; que o saber bem escrever de Gondim e Costa Brito o ajudou nas campanhas políticas; que o saber de Madalena se tornou um veneno para ele; *que o saber ler de seus empregados se tornou um problema. Assim a escola devia existir, mas não para ensinar, mas apenas para criar eleitores: mais do que qualquer outro no romance, Paulo Honório sabia da força da educação* (JUAREZ FILHO, 2006, p. 127, grifo nosso).

Se nos ativermos à última parte da explicação do autor de *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos* e a associarmos a uma fala específica de Paulo Honório durante o diálogo do capítulo XII, em que Madalena está presente, mas não participa - ou, pelo menos, nenhuma fala sua é registrada por seu futuro cônjuge nesse episódio -, e se considerarmos também que será a normalista o bastião contrário à visão reificada/ reificante do coronel, perceberemos, mais uma vez, a *repressão à divergência* e o *temor à revolução* manifestarem-se no romance. Afinal, no capítulo XII, o narrador-protagonista confessa aos presentes: “é bom um cidadão pensar que tem influência no governo, embora não tenha nenhuma. Lá na fazenda o trabalhador mais desgraçado está convencido de que, se deixar a peroba, o serviço emperra. Eu cultivo a ilusão. E todos se interessam” (RAMOS, 2018, p. 77). Mais uma vez a reificação entra em cena, no sentido de esses empregados serem manipulados a pensar e a agir de modo a, mesmo por vias não tão evidentes, garantir a produtividade da fazenda. Nesse caso, até mesmo as mentes dos empregados não escapam a serem mais um meio de o desejo de posse de Paulo Honório se concretizar. Nesse sentido, a síntese de Gonçalves (2012) quanto à relação entre persuasão e produtividade nesse trecho específico do romance é precisa:

Apesar da consciência de que eles não passam de mão de obra facilmente substituível para a produção agrícola, Paulo Honório busca transmitir aos seus empregados, como parte do processo de alienação que realiza, a ideia de que eles são indispensáveis, importantes como indivíduos, numa forma de, elevando sua autoestima, estimulá-los a, satisfeitos, produzirem mais e, ao mesmo tempo, evitar a contestação (GONÇALVES, 2012, p. 45).

Ou seja, apesar de muitos autores colocarem em dúvida a ideia de a educação ser necessariamente um instrumento de incitação à mudança social, apenas o pensamento crítico permitiria a esses empregados de Paulo Honório entender a situação à qual estavam submetidos e, de alguma forma, revertê-la ou melhorá-la. Se também lembramos a contribuição do professor Luís Padilha para a consolidação da queda de seu ex-patrão ao cooptar uma dúzia de empregados de S. Bernardo para a revolução, tanto esses ataques como os especificamente direcionados a Padilha fazem ainda mais sentido – considerando-se, é claro, nossa visão de Paulo Honório como um narrador-infiel.

Em suma, durante a trajetória do coronel e da normalista ao altar, podemos entrever na relação entre os dois constantes ataques “suaves”, “insensíveis” e “invisíveis” dele contra ela em sua condição como mulher e intelectual. Porém, se, no período pré-matrimonial, Paulo Honório acaba, sutilmente, revelando ainda mais de seu caráter violento ao leitor se comparado a outros momentos do romance, nos anos de casado, sua brutalidade ficará ainda mais evidente, mas nem sempre perceptível à primeira leitura. Fazemos, pois, a transição da ida ao altar ao que condena ambos a fins trágicos: o ciúme.

3.2.4.2 O casamento: o início, o meio e o fim do ciúme reificado

Se havíamos delimitado a trajetória de Paulo Honório e Madalena ao altar entre os capítulos XI a XVI, situaremos o processo que levou a normalista a óbito e o coronel à decadência entre os capítulos XVII e XXXI e procuraremos mostrar como, ao longo desse trajeto, Madalena sofre algumas das violências às quais já nos referimos e serve como um meio para Paulo Honório tentar desconstruir alguns grupos que ele já vinha atacando ao longo de *S. Bernardo*.

Como lembra Lafetá (1995, p. 208), o primeiro choque entre o reificado Paulo Honório e a humanista Madalena ocorre no capítulo XVIII em uma discussão entre os dois por causa do salário de seu Ribeiro. O segundo, no capítulo XXI, envolve o espancamento de Marciano, um bode expiatório para a raiva de Honório contra os gastos exigidos pela esposa para a escola da fazenda. Por fim, o terceiro embate, no capítulo XXII, envolve d. Glória, humilhada pelo coronel por atrapalhar o trabalho de Ribeiro. Todos esses casos são trazidos à tona pelo crítico para elucidar os motivos do fim trágico da moça, para quem o suicídio acaba sendo a única saída possível da vida com o cônjuge enciumado. Como resume Lafetá,

Madalena se recusa à reificação e Paulo Honório se espanta. Já não compreende a mulher, sente que ela não joga de acordo com as regras do jogo. Sua irritação vai num crescendo constante. [...] O dinamismo de Paulo Honório encontra-se constringido, impedido de se desenvolver plenamente, pois Madalena não se submete (LAFETÁ, 1995, p. 208-209).

Em nosso entendimento, todavia, esses choques responsáveis pelo surgimento do ciúme no coronel de S. Bernardo já podem ser antevistos no capítulo XVII em dois momentos. Primeiro, ao falar sobre a chegada da esposa à propriedade, Paulo Honório relata: “Imaginei-a uma boneca da escola normal. Engano. Enjoou o Padilha, que achou ‘uma alma baixa’. (Aí eu expliquei que a alma dele não tinha importância. Exigia dos

meus homens serviços: o resto não me interessava)” (RAMOS, 2018, p. 110). Além de mais um ataque à educação ao rotular as normalistas como “bonecas” (termo pejorativo para descrever mulheres), é nesse momento que, na verdade, aparece a primeira divergência entre o marido reificado e reificante e a esposa humanista. Enquanto Madalena mostra preocupação com algo além da capacidade produtiva de Luís Padilha, Paulo Honório dá, talvez, o resumo mais bem acabado possível de seu caráter – e, nesse sentido, percebemos não só a violência dele contra seus empregados, mas também o resultado da violência do mundo contra ele próprio – ao alegar não serem importantes pensamentos, aspirações ou necessidades de seus subalternos. É justamente essa diferença o combustível para as três brigas às quais Lafetá (1995) se refere, em especial a que envolve Marciano, pois o senhor de terras reduz o empregado a “molambo” para justificar sua agressão física contra ele, sendo imediatamente rechaçado por Madalena, a qual culpa o marido pela situação: “Claro. Você vive a humilhá-lo” (RAMOS, 2018, p. 128).

O segundo momento do capítulo XVII que, a nosso ver, prenuncia os problemas do casal e contribui para o surgimento do ciúme de Paulo Honório envolve mestre Caetano, pois, no capítulo XXIII, depois da discussão por causa de d. Glória, o coronel cita sua frustração com as doações periódicas feitas por Madalena ao empregado e à sua família. É improvável que Honório só se lembrasse disso depois da briga, isto é, também essa atitude de Madalena contribui para o “crescendo constante” (LAFETÁ, 1995) da irritação dele e, naturalmente, está no cerne da raiva descontada em Marciano. Aliás, se prestarmos atenção ao diálogo dos cônjuges no próprio capítulo XVII, o marido não se solidariza nem um pouco com Caetano e chama de “dinheiro desperdiçado” uma possível doação para o velho funcionário. Isso é muito simbólico, pois, parafraseando Candido (1992, p. 25), “na ética dos números de Paulo Honório, não há lugar para o luxo do desinteresse”, muito menos para a perda de recursos financeiros:

- Outra coisa, continuou Madalena. A família de mestre Caetano está sofrendo privações.

- Já conhece mestre Caetano? perguntei admirado. Privações, é sempre a mesma cantiga. A verdade é que não preciso mais dele. Era melhor ir cavar a vida fora.

- Doente...

- Devia ter feito economia. São todos assim, imprevidentes. Uma doença qualquer, e é isto: adiantamentos, remédios. Vai-se o lucro todo.

- Ele já trabalhou demais. E está tão velho!

- Muito, perdeu a força. Põe a alavanca numa pedra pequena e chama os cavouqueiros para deslocá-la. Não vale os seis mil-réis que recebia. Mas não tem dúvida: mande o que for necessário. Mande meia cuia de farinha, mande uns litros de feijão. É dinheiro perdido (RAMOS, 2018, p. 111).

Não nos pareceria razoável entender, por exemplo, essa conversa sobre mestre Caetano como o primeiro embate entre os cônjuges – daí nossa adesão à cronologia de Lafeté (1995) para os desentendimentos de Paulo Honório e Madalena. Afinal, Paulo Honório concede ao pedido de Madalena sem criar caso algum, o que não acontecerá das outras vezes, pois ou ele criará caso, ou rejeitará os pedidos da esposa. Entretanto, por percebermos certa contrariedade do coronel já nesse momento, cremos ser coerente enxergar nessa interação e na sobre Padilha pelo menos prelúdios da construção do ciúme, ou, parafraseando Marinho (1996, p. 129), as primeiras manifestações do “desencontro ideológico” entre o casal, desencontro esse a origem do ciúme deletério para ambos. Aliás, destacamos também o modo preciso como a autora descreve e explica os discursos aos quais Paulo Honório se aferra durante todo o romance, em especial quando passa a entender Madalena como uma ameaça ao seu sentimento de propriedade. Segundo Marinho (1996), especificamente sobre mestre Caetano,

a fala de Paulo Honório reproduz na sua essência alguns discursos que procuram justificar a desigualdade social: *a culpa da pobreza é dos pobres; a pobreza não é problema meu (no caso, o privilegiado), porque é resultado de um estado de coisas que já está dado, independentemente do que se faça; a pobreza só é problema meu quando me afeta diretamente* (no caso de Paulo Honório, as dificuldades de mestre Caetano afetam o seu lucro) (MARINHO, 1996, p. 130, grifo nosso).

De qualquer maneira, nosso intento aqui é examinar alguns episódios de violência (ou melhor, de violências) contra Madalena causados por esse ciúme reificado. Como já comentamos a contento a citação do capítulo XXIV sobre mulheres sem religião anteriormente neste estudo, apenas colocaremos que, nesse caso, mostra-se mais uma vez o *temor à revolução* do narrador, pois o motivo de suas especulações pouco fundamentadas, e menos ainda razoáveis, sobre o “materialismo” da esposa é justamente o fato de ela não se submeter a seus desígnios reificados e, nesse mesmo capítulo XXIV, não se mostrar absolutamente apavorada com a ideia de uma revolução no Brasil. Desse capítulo, destacamos, na verdade, um elemento que Paulo Honório confessa ter misturado à questão política para começar a sentir ciúmes: a simpatia de Madalena com outros homens.

Assim como não agrada ao coronel a “amizade” da esposa com Luís Padilha, ele também alega tê-la procurado e avistado “derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão de janela” (RAMOS, 2018, p. 155). Não temos elementos para discutir se Madalena estava ou não “se derretendo” por Nogueira, mas, dado o fato de esse narrador infiel

admitir manipular os fatos narrados de acordo com seus interesses¹⁶, não nos parece excessivo supor que, na verdade, a moça apenas estivesse sorrindo para o advogado, um amigo de vários anos dela própria e do marido. A isso, unimos o *excipit* do capítulo XXI, no qual, após ser confrontado pela esposa depois de agredir Marciano, Honório pergunta: “Que diabo tem você com o Marciano para estar tão parida por ele?” (RAMOS, 2018, p. 129). Com todos esses dados em mãos, cremos ser possível especular que, ao começar a se mostrar um obstáculo para ele, Paulo Honório pratica contra a normalista a *desmoralização* no sentido de deixar implícito que sua única razão para se preocupar com o funcionário e para buscar a amizade de Padilha e de Nogueira seria um interesse amoroso por essas personagens. Se resgatarmos a fala do narrador sobre avaliar todas as mulheres como “ordinárias” da “laia” de Germana e Rosa e a aplicarmos a esse caso, teremos, então, um ataque à jovem normalista e uma violência contra todas as mulheres, pois uma mulher só poderia ser simpática com um homem ou solidária ao sofrimento dele por interesse amoroso e/ou sexual. Nesse contexto, a liberdade de agir como julgarem mais adequado e o próprio direito à existência das mulheres são violados, transgredidos, profanados, colocados em xeque quando elas agem de maneira diferente da aceita em uma sociedade conservadora, mesmo em um universo ficcional.

Em vários outros momentos dos capítulos desse ciclo do ciúme, é possível perceber os mesmos ataques à simpatia de Madalena com outros homens servindo para desmoralizá-la. Entretanto, essa não é a única artimanha à qual o narrador supostamente arrependido recorre para atacar a esposa e as mulheres como um todo. Aliás, nem sequer é a principal delas, pois a outra é ainda mais “suave”, “insensível” e “invisível”. No capítulo XXV, rememorando mais uma crise do casal, Paulo Honório afirma o seguinte:

Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem um marido ou coisa que o valha. Falam bonito no palco, mas intimamente, com as cortinas cerradas, dizem:

Me auxilia, meu bem.

Nunca me disseram isso, mas disseram ao Nogueira. Imagino. Aparecem nas cidades do interior, sorrindo, vendendo folhetos, discursos, etc. Provavelmente empestaram as capitais. Horríveis.

Madalena, propriamente, não era uma intelectual. Mas descuidava-se da religião, lia os telegramas estrangeiros (RAMOS, 2018, p. 158-159, grifo nosso).

¹⁶ “É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço” (RAMOS, 2018, p. 88).

Uma leitura superficial desse trecho nos guiaria a interpretar o ataque de Paulo Honório como restrito aos intelectuais, porque, aparentemente, o único incômodo dele seria uma mulher entrar para esse grupo e passar a atuar no espaço público intelectualmente. Considerando que, de fato, há um ataque aos eruditos nesse trecho e que Paulo Honório reprime qualquer divergência por temer a revolução (ou, nos tempos de sua decadência, por ressentir-se de seus efeitos), essa parece ser a interpretação mais lógica, pois uma mulher intelectual, tal como um homem intelectual, representaria uma (potencial) ameaça ao poder de proprietário dele. Porém, a nosso ver, o caso torna-se mais complexo quando ele cita Madalena como não propriamente uma intelectual, mas como uma mulher, de certa maneira, com um comportamento à intelectual, pois, no capítulo XXX, ao comentar sobre como se davam as conversas entre os dois, principalmente depois do surgimento do ciúme, o coronel assim se expressa:

O que eu dizia era realmente simples, direto, e procurava de balde em minha mulher concisão e clareza. Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível. E se ela tentava empregar a minha linguagem resumida, matuta, as expressões mais inofensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa (RAMOS, 2018, p. 182).

Além de descrever o vocabulário de sua mulher como “vasto” - fazendo crer que o de Paulo Honório seria, por oposição, limitado, colocando-o em uma posição de (suposta) vulnerabilidade nesse confronto -, ele o rotula como eivado de armadilhas, de enganos intencionais, de artifícios para falsear a realidade. Nesse sentido, mesmo ele alegando não rotular Madalena como intelectual, mulheres que “recitam versos” e “fazem conferências” também têm, por uma questão profissional, um vocabulário “vasto” e “cheio de ciladas”. Ou seja, de qualquer maneira, o narrador coronel iguala a esposa a uma intelectual, pelo menos em relação a si próprio e às suas limitações culturais. Ademais, Paulo Honório se contradiz logo em seguida sobre a adjetivação de sua esposa ao perguntar: “Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher? Mulher intelectual” (RAMOS, 2018, p. 160). Isso fortalece nossa interpretação sobre Madalena ser a espécie por meio da qual o narrador pratica a violência contra o gênero dos e, principalmente, das intelectuais. Também aproveitamos para lembrar que, mesmo alegando não ser familiarizado com literatura e atacando constantemente os excessivamente presos à teoria, Paulo Honório havia adquirido conhecimentos suficientes para ler e entender manuais de diversas ciências exatas e biológicas (Estatística e Zootecnia, por exemplo). Além disso, ele revela ter sido alfabetizado com uma Bíblia, um compêndio de livros

religiosos com um nível de linguagem nem sempre próximo ao popular. Ou seja, provavelmente, na verdade, o abismo cultural entre os cônjuges não era tão profundo quanto ele quer dar a entender e, portanto, a vulnerabilidade à qual nos referíamos seria mais suposta do que factual.

Voltando ao trecho do capítulo XXX sobre as diferenças linguísticas do casal, o ataque mais visível a Madalena e, por extensão, às mulheres, é a animalização do discurso da mulher intelectual por meio do símile entre as expressões da normalista e as cobras. Nesse momento, assim como já destacamos em outras passagens, é claro o uso desse recurso para, parafraseando Gonçalves (2012, p. 55) sobre esse procedimento de Paulo Honório em relação às personagens do romance, colocar em dúvida a integridade dos discursos das intelectuais, ridicularizá-los ou diminuí-los como meio de anular sua validade. Entretanto, há também uma agressão menos visível, menos sensível, menos “rude” às mulheres. Para explicar isso, retomamos uma ideia de Bourdieu (2020) sobre o que se convencionou chamar *double bind*, comumente traduzindo em português como “duplo vínculo”. Segundo o sociólogo francês:

De maneira mais geral, o acesso ao poder, seja ele qual for, coloca as mulheres em situação de *double bind*: se atuam como homens, elas se expõem a perder os atributos obrigatórios da “feminilidade” e põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder; se elas agem como mulheres, parecem incapazes e inadaptadas à situação (BOURDIEU, 2020, p. 114).

Resta, todavia, uma pergunta a ser feita: a que tipo de poder Madalena e as intelectuais teriam acesso por serem intelectuais ou por buscarem o conhecimento? Novamente, em *A dominação masculina*, Bourdieu (2020) tece considerações que, se aplicadas a *S. Bernardo*, ajudam-nos a compreender o porquê de esse ataque do coronel ser tão simbólico: Madalena e as intelectuais estariam saindo do espaço socialmente destinado a elas para invadir o dos homens. Para Bourdieu:

Excluídas do universo das coisas sérias, dos assuntos públicos, e mais especialmente dos econômicos, *as mulheres ficaram por muito tempo confinadas ao universo doméstico e às atividades associadas à reprodução biológica e social da descendência; atividades (principalmente maternas) que, mesmo quando aparentemente reconhecidas e por vezes celebradas, só o são realmente enquanto permanecem subordinadas às atividades de produção*, as únicas que recebem uma verdadeira sanção econômica e social, e *organizadas em relação aos interesses materiais e simbólicos da descendência, isto é, dos homens* (BOURDIEU, 2020, p. 159-160, grifos nossos).

Ou seja, animalizar as capacidades discursivas das intelectuais comparando o uso de um determinado nível de linguagem ao ataque de uma cobra também auxilia Paulo

Honório a colocá-la(s) em uma situação de *double bind*, isto é, em que perderá(ão) não importando suas escolhas caso tenham se intelectualizado: se, em uma conversa, optar(em) por um “vocabulário vasto”, será evidente seu intento de armar ciladas para os homens; se, por outro lado, optar(em) pelo uso de termos mais simples, estará(ão) com intenções ulteriores em mente. Dito de outro modo, caso a(s) mulher(es) quebre(m) a regra de não-acesso à vida intelectual e independente, será(ão) privada(s) da condição de pessoa(s) com quem se dialoga sem restrições de natureza moral ou ética. Deverá(ão) ser, pois, alvo(s) de eterna desconfiança e será(ão) culpada(s) mesmo tentando provar em contrário. Manifesta-se, aí, mais um sinal do autoritarismo e da violência “suave, insensível e invisível” por meio da linguagem: no lugar de presunção momentânea da inocência, a(s) mulher(es) recebe(m) a presunção eterna da culpa, ou, no caso de Madalena, a presunção de um adultério para o qual o coronel sequer apresenta evidências mais palpáveis do que a simpatia da esposa com os amigos ou ela “descuidar da religião”, ou ainda deter um “vocabulário vasto, cheio de ciladas” e “ler os telegramas estrangeiros”.

Também não nos parece supérfluo resgatar, ao encontro das considerações de Bourdieu (2020) sobre o papel central atribuído às mulheres no sentido da consolidação da descendência, o trecho do capítulo XXV no qual Paulo Honório se vale do filho para, ao mesmo tempo, construir a imagem de Madalena como uma mãe relapsa e justificar seu ciúme. Essa construção da imagem de Madalena como mãe relapsa serviria, pois, como mais uma violência no sentido de implicar a impossibilidade de uma mulher conciliar a vida como intelectual e a atuação materna, ou, em termos à Bourdieu, de a atuação feminina na vida pública implicar ausência de zelo em relação à esfera privada. Segundo o narrador:

Afastava-me, lento, ia ver o pequeno, que engatinhava pelo quarto, às quedas, *abandonado*. Acocorava-me e examinava-o. Era magro. Tinha os cabelos louros, como os da mãe. Olhos agateados. Os meus são escuros. Nariz chato. De ordinário as crianças têm o nariz chato.

Interrompia o exame, indeciso: não havia sinais meus; também não havia os de outro homem.

E o pequeno continuava a arrastar-se, caindo, chorando, feio como os pecados. As perninhas e os bracinhos eram finos que faziam dó. Gritava dia e noite, gritava como um condenado, e a ama vivia meio doida de sono. Às vezes ficava roxo de berrar, e receei que estivesse morrendo quando padre Silvestre lhe molhou a cabeça na pia. Com a dentição encheu-se de tumores, cobriram-no de esparadrapos: direitinho uma rês casteada. *Ninguém se interessava por ele. D. Glória lia. Madalena andava pelos cantos, com as pálpebras vermelhas e suspirando.* Eu dizia comigo:

- Se ela não quer bem ao filho!

E o filho chorava, chorava continuamente. (RAMOS, 2018, p. 160-161, grifos nossos).

Por fim, antes de irmos às reflexões sobre as manifestações da violência em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, destacamos um trecho do capítulo XXVI em que um já enciumado Paulo Honório declara: “O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca” (RAMOS, 2018, p. 163). Não há registros no romance de o coronel ter praticado violência física contra a normalista. Isso pode não ter ocorrido ou pode ser mais uma omissão conveniente para esse narrador-infiel supostamente arrependido de seus atos. No entanto, mesmo concedendo a Paulo Honório o benefício da dúvida sobre estar arrependido e sobre não ter violentado Madalena fisicamente, o trecho destacado marca o começo de um crescente desejo seu de agredi-la, indo dessa vontade de “dar-lhe pancada até no céu da boca” à de, no capítulo XXXI, matá-la, o que talvez só não aconteça porque ela comete suicídio. Entretanto, o mais importante é: apesar de Madalena ser um caso à parte no romance, também a ela foi dispensado um tratamento parecidíssimo, se não igual ou até pior, ao dado às outras personagens, pois essa ânsia de violar a integridade física da esposa aparece junto com o ciúme que a justificaria, ciúme esse originado justamente do sentimento de propriedade. Nesse sentido, como defende Bastos (2015):

Os conflitos com Madalena não são meros conflitos pessoais, ou melhor, são pessoais, mas ao mesmo tempo dão a ver as contradições sociais. O interior converte-se no exterior e este naquele. *A violência é o espaço do drama pessoal e coletivo e sempre evidencia a crítica à vida.* Não há conformismo nessas páginas ásperas, mas recusa da ordem. *Paulo Honório é o nome de um estado do mundo – o da reificação – e da urgência de superá-lo* (BASTOS, 2015, p. 29, grifos nossos).

Em suma, se Carpeaux (2018, p. 339-340) estiver certo e o convite feito por um arrependido Paulo Honório a alguns amigos para a composição de *S. Bernardo* no capítulo I tiver ocorrido para eles colaborarem na destruição da “sombra sobre o mundo de Graciliano Ramos”, isto é, a sombra do “edifício da nossa civilização artificial”, alicerçada justamente nas instituições figuradas por essas personagens, o que o teria levado a isso seria, primeiro, outra destruição: a de si mesmo depois do suicídio da esposa. Se, por outro lado, Juarez Filho (2006) estiver certo sobre o remorso do protagonista ser bastante duvidoso, esse mesmo convite teria sido feito por um coronel que, frustrado depois de alguém se destruir para não satisfazer seu sentimento de propriedade e de isso ter desencadeado o novo mundo sem o seu poder de proprietário, tentava retaliar e retomar para si as rédeas da situação. Por analisarmos Paulo Honório como um narrador infiel, aproximamo-nos, evidentemente, da interpretação proposta pelo autor de *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*, até porque, como lembram Lima e

Oliveira (2019, p. 52), a relação do coronel com sua esposa nunca deixa de estar profundamente contaminada pelo “sentimento de propriedade” ao qual Candido (1992) se refere, pois Madalena também foi desejada, acima de tudo, como posse por Honório:

Em *S. Bernardo*, a expectativa de completar a posse sobre o mundo material presente em Paulo Honório se estende à “aquisição” de uma mulher que se comportasse de acordo com os padrões almejados pela sociedade patriarcal brasileira: uma esposa que lhe desse filhos e o ajudasse na administração da fazenda. Reverberando as preocupações e lutas sociais de seu tempo, Madalena, no entanto, não apenas frustra as expectativas do marido, como revela, em seu próprio drama, a pesada estrutura de dominação masculina que alimentava o sistema produtivo: apesar de respirar os ares da “divisão do trabalho” e da dinâmica liberal da produção, Paulo Honório conserva as práticas arcaicas de dominação e poder.

De qualquer forma, ambas as interpretações para a real motivação de Paulo Honório parecem apontar que, tal como veremos em *Um copo de cólera*, compreender as manifestações da violência em *S. Bernardo* significa entender um dos grandes motivos da construção literária desse romance de Graciliano Ramos. Como resume Bastos (2015):

A violência é mais do que um mero traço do caráter de Paulo Honório. É pela violência que ele se torna Paulo Honório, eliminando obstáculos materiais ou humanos, eliminando os outros seres em que ele poderia se tornar [...]. Ele traça o seu destino, ou julga fazê-lo – apossar-se de S. Bernardo, modernizar a fazenda e a vida econômica local, ser o fundador de uma nova geração, fabricar o seu filho e herdeiro, preservando, porém, as mesmas formas arcaicas de exploração do trabalhador do campo e de relações humanas e amorosas. Para tanto põe em ação um verdadeiro exército de colaboradores e cúmplices – professora, padres, juízes, advogados, jornalistas etc. Os conflitos que surgem entre eles não desfaz [sic] a cumplicidade, devem ser entendidos como partes “naturais” dela (BASTOS, 2015, p. 23, grifos nossos).

3.3 Linguagem e violência em *Um copo de cólera*: desvendando o duelo retórico entre o chacareiro e a jornalista

Em “As armadilhas do discurso: sofística e retórica em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar”, Luciana Wrege Rassier (2011) detém-se nos mecanismos retóricos de construção da violência entre os amantes na narrativa aqui analisada. Apesar de ter objetivos diferentes dos nossos e de recorrer a métodos de abordagem do conflito entre o chacareiro e a jornalista dos quais não pretendemos nos valer – Rassier (2011) busca traçar comparações da novela de Raduan Nassar com o texto platônico *O sofista* (c. 360 a.C) e parte da retórica clássica em sua análise –, o artigo dessa autora tem o mérito de elucidar dois aspectos relevantes dessa obra. Primeiro, “o vínculo entre a prática oratória

e o combate aponta para uma interpretação bem específica da extrema violência que permeia a briga do casal de protagonistas no texto de Raduan Nassar”. Segundo,

com efeito, a leitura de *Um copo de cólera* pela lente da sofística e da retórica constitui tanto uma aprendizagem que transcende esse texto quanto uma ferramenta, convertido em ferramenta eficaz para a interpretação de outros discursos, ficcionais ou não (RASSIER, 2011, p. 315).

Tal como Rassier (2011), analisamos o conflito do casal de *Um copo de cólera* como um duelo retórico cujo exame aprofundado pode ser útil para se diminuir a inocência na interpretação de outros discursos, ficcionais ou não. Além desse ensaio, temos duas inspirações para chamar esse entrevero entre o casal protagonista de *Um copo de cólera* de “duelo retórico”. A primeira é o resumo de Jesus (2011) para o enredo da novela. Segundo a autora, ocorre um “embate-debate” das personagens, no qual “o narrador-protagonista e a mulher travam um diálogo enfurecido, em que esboçam e defendem pontos de vistas distintos sobre situações que permeiam o individual e o social, sempre entendidas pelas particularidades da vida de cada um” (JESUS, 2011, p. 58). Dado também o caráter de autoafirmação e de destruição do outro apontado por Abriata e Nascimento (2008) nesse diálogo e sua dimensão retórica e sofística apontada por Rassier (2011), optamos por trocar “embate-debate” por “duelo” e por adicionar o adjetivo “retórico” de modo a sintetizar essas três linhas de pensamento em uma expressão a nosso ver mais adequada para a seguinte ideia: em seu embate-debate tomado pelo recurso a truques retóricos os mais diversos, tanto o chacareiro como a jornalista buscam destruir o outro para afirmarem a si próprios. A outra inspiração, por sua vez, é a síntese de Sales (2013) sobre a importância do rombo na cerca-viva para a discussão iniciada em “O esporro”, ou melhor, como coloca o crítico, para a “luta retórica” entre os amantes:

Com esse evento, ocorre uma quebra significativa na narrativa. A relação erótico-sexual e amorosa paulatinamente construída nos capítulos anteriores vai a partir desse evento deflagrar-se numa ‘luta retórica’ [...]. Nesse sentido, o rombo na cerca-viva funciona como um divisor de águas: é o espaço a partir de onde se cria o espetáculo em que ambos os protagonistas, cada um em seu devido papel, encenam, nessa narrativa, o espaço de um dia na vida de um casal (SALES, 2013, p. 86).

De qualquer forma, em nosso entendimento, ao contrário de como procedemos na análise do romance de Graciliano Ramos, a natureza do conflito entre os dois amantes impossibilita-nos estruturar nossas considerações sobre a novela de Raduan Nassar em subtópicos abordando as relações entre os narradores-protagonistas e as outras personagens por dois motivos bem demarcados. Primeiro, e mais importante, porque esse

embate discursivo entre o chacareiro de meia-idade e a jovem jornalista não só é central para o desenvolvimento da narrativa, mas, na verdade, a monopoliza. Aliás, só encontramos uma violência significativa contra outra personagem, a caseira Mariana, e esse ataque não justifica um subtópico específico para o relacionamento entre o narrador-protagonista e sua funcionária, tanto que o comentário sobre esse episódio será feito em conjunto com outros envolvendo um tipo específico de violência contra a jornalista. Segundo, se em *S. Bernardo* há diversas personagens secundárias de destaque, inclusive algumas para as quais poderiam ter existido subtópicos à parte (como seu Ribeiro, a negra Margarida, Casimiro Lopes e até mesmo Marciano ou Rosa), isso não ocorre em *Um copo de cólera*, pois as únicas personagens fora os amantes são o casal de caseiros, Mariana e Antônio, e esses, como alega o próprio narrador em alguns momentos, estão ali como plateia para a encenação dele e da amante. Ou seja, dividir a presente análise em subtópicos de personagens seria no mínimo infrutífero, pois todas as considerações sobre as relações entre quaisquer dos narradores-protagonistas e os caseiros seriam apenas uma extensão dos comentários sobre o grande duelo retórico da novela. Com isso, aproveitando-nos de termos conseguido expor a contento tipos de manifestações de violência também presentes em *Um copo de cólera* quando discutimos *S. Bernardo*, cremos ser mais coerente dividir nossa análise da novela de acordo com essa tipologia à qual chegamos. Dos tipos encontrados em *S. Bernardo*, começaremos pela redução de outras personagens a meios pelos quais o protagonista busca satisfazer determinados interesses, desejos ou necessidade seus. Essa redução, em nosso entendimento, não aparece em *Um copo de cólera* como *reificação*, sua forma de manifestação no romance de Graciliano Ramos, mas é substituída por uma variante sua mais sutil: a *teatralização*.

Antes disso, no entanto, devemos tecer alguns comentários importantes sobre diferenças fundamentais detectadas quanto a um aspecto específico da novela e do romance. Diferentemente do conflito em *S. Bernardo* entre Paulo Honório e Madalena, não percebemos na novela de Raduan Nassar evidências suficientemente fortes para interpretar os ataques do narrador à amante como pretextos para atacar as mulheres, os intelectuais e os militantes como um todo. Parece-nos haver em *Um copo de cólera*, na verdade, uma disputa pelo controle do relacionamento e, como já defendemos quando comentamos a infidelidade dos narradores, uma tentativa constante do chacareiro de transmitir a ideia de ser ele a comandar, assim como está tentando, ao mesmo tempo, dominar a jovem jornalista para seu comando se consolidar de fato. Nesse sentido, seguimos a linha interpretativa proposta por Marijara de Oliveira Rocha em *As gotas que*

transbordam do copo: a disputa pelo poder em Um copo de cólera. Aliás, Rocha (2016) destaca exatamente o papel central da linguagem nessa disputa pelo poder. Para a estudiosa, *Um copo de cólera* retrata uma batalha pelo poder por meio da linguagem, com ambos os contendores desse embate seguindo estratégias discursivas parecidas para obter a vitória e o domínio sobre o outro:

A batalha discursiva pelo poder em Um copo de cólera é calcada no distanciamento e no cálculo estratégico postos em prática em um exercício de manipulação recíproca. Com efeito, o exame de numerosos indícios textuais leva a concluir que tanto o personagem-narrador quanto sua parceira são oradores hábeis, que se servem de recursos racionais (elaboração e formulação adequada de argumentos eficazes) na busca do controle da situação. (ROCHA, 2016, p. 94, grifo nosso).

Contudo, em alguns casos, as violências dele contra ela acabam reforçando uma visão de mundo autoritária então vigente, considerando-se o consenso crítico sobre a história narrada poder ser associada temporalmente aos primeiros anos do Regime Militar brasileiro. Essa visão, além de tratar como inimigo a ser abatido a oposição ao governo de turno (no caso, justamente os intelectuais e militantes da época), reage à entrada das mulheres na vida política, tentando barrar seu acesso ao poder e reforçar a tradicional divisão explicitada por Bourdieu (2020) da atuação masculina na esfera pública (incluindo, por óbvio, a participação na política) e da restrição da atuação feminina à esfera privada ou, mais especificamente, doméstica (excluindo, por óbvio, a participação na política). Além disso, como bem apontado por Strelow (2009) em “A representação do jornalista como personagem na literatura brasileira da década de 70”:

O narrador consegue, através da força de suas palavras, representar as discussões políticas e sociais do período, com uma densidade composta por uma paixão incorporada à exaltação da racionalidade, mostrando, enfim, o buraco na cerca viva, as brechas no corpo do ser humano, então cercado. Ele renega toda e qualquer ordem externa, os valores que lhe são impostos, qualquer poder que não seja o seu próprio, um poder falocêntrico, agora perdendo espaço para o domínio feminino (STRELOW, 2009, p. 69, grifo nosso).

A propósito dessas discussões políticas e sociais citadas por Strelow (2009), podemos resgatar novamente a dimensão de disputa pelo poder presente em *Um copo de cólera* recorrendo a um instigante comentário de Ferreira (2007) sobre essa novela. A autora, inclusive, apesar de não arrolar Pierre Bourdieu entre suas referências teórico-críticas, tece considerações importantíssimas para entendermos como se configura, na novela, a dominação masculina – inclusive como desejo de dominação, como expusemos

ao longo da primeira parte de nosso estudo. Ferreira (2007) assim resume a discussão central e a atuação do casal protagonista:

[...] critica-se o lugar que a mulher e o homem ocupam na sociedade moderna. O poder aí é encenado na sua ambigüidade, paradoxo e instabilidade. A dominação masculina é colocada nas suas fraturas e precariedades, expondo-se esse poder como ferido e duvidoso. A figura masculina, ao mesmo tempo em que, de forma transgressora, critica os poderes instituídos, expondo o autoritarismo e a arrogância vigentes na sua época, posiciona-se de forma arrogante e autoritária para reclamar da descaracterização dos valores da vida moderna, assumindo o discurso do dominador, daquele que detém a verdade mais plausível e superior. A mulher, por sua vez, aparece em seu pleno exercício intelectual e profissional, assumindo a potência do verbo, e mais, assumindo sua sexualidade desprendida da função reprodutora (FERREIRA, 2007, p. 42).

Além disso, como aponta Daiane Crivelaro de Azevedo (2015) em *Tradição e ruptura: a (des)ordem como cicatriz na literatura de Raduan Nassar*, os conflitos entre a ordem e a desordem e entre um ordenamento social antigo e outro novo são centrais nas narrativas do escritor paulista. Para a autora, inclusive, a opção dele por essa discussão o distingue fundamentalmente dos outros escritores brasileiros da década de 1970:

A discussão a respeito de uma antiga ordem, da insurgência da desordem e, enfim, da criação de uma nova ordem, que já prevê em sua existência o tradicional retorno à desordem, percorre as narrativas nassarianas, configurando Nassar como um escritor que, produzindo e publicando na década de 1970, mantém-se à margem da temática literária e, por conseguinte, dos escritores de seu tempo. Nassar reconhece, inclusive, uma certa opção pela margem, um desejo de não fazer parte de um movimento de seu tempo (AZEVEDO, 2015, p. 18).

Especificamente sobre *Um copo de cólera*, Azevedo (2015, p. 70) busca sustentar que “o chacareiro, ao travar com a jornalista um embate passional e político, evidencia o estabelecimento de uma nova ordem, diferente da anterior, mas capaz de reproduzir, no espaço do sítio, todo o autoritarismo que existia para além dele”. Nisso, a autora encontra certa incoerência por parte desse narrador, pois, simultaneamente, rejeita, em seu discurso, toda e qualquer ordem como necessariamente autoritária, mas tenta impor à jovem jornalista e aos empregados, justamente, uma submissão total a seu mando, sem permissão para a contestação pública, sem a necessidade de justificar suas ações (ele até pensa em encerrar a discussão com a moça com um “não é você quem vai me ensinar como tratar um empregado”), sem, enfim, nenhuma ameaça ao seu poder como proprietário, o que vai ao encontro da definição de Palma (2007) para o termo “autoritarismo”. Há, nesse sentido, para além da infidelidade como narrador, uma incoerência inerente à personagem-chacareiro: trata-se de um “rebento do anarquismo”

cuja incoerência residiria em acabar, ocasionalmente, se transformando em um fascista quando seu exílio autoimposto é violado de algum modo, transformação cujo caráter repentino a amante-atriz frisa em um dos trechos mais marcantes da narrativa:

[...] foi então que ela, com a mão ainda na maçaneta, deglutindo o grão perfeito do meu chamariz, e desenterrando circunstancialmente uns ares de gente séria (ela sabia representar o seu papel), entrou de novo espontaneamente em cena, me dizendo com bastante equilíbrio ‘eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista’ e ela falou isso dum jeito mais ou menos grave, na linha reta do comentário objetivo [...]” (NASSAR, 2013, p. 43).

Ou seja, como queríamos demonstrar, apesar de sua não-adesão ao governo autoritário de turno (ou, no mínimo, não uma adesão satisfatoriamente comprovável), esse narrador também se vale, em diversos momentos, do discurso autoritário na tentativa de subjugar aquela que ousava não apenas sair da esfera doméstica e atuar politicamente, mas também disputar dentro da propriedade dele, por meio da linguagem, o poder na relação entre os dois.¹⁷

De qualquer modo, repetimos que nossa análise das manifestações de violência pela linguagem em *Um copo de cólera* diferirá da empreendida sobre *S. Bernardo* não apenas na estruturação do texto, mas, principalmente, em uma de suas ideias mais centrais: enquanto percebíamos em Paulo Honório uma tentativa voluntária de atacar veladamente os grupos aos quais Madalena pertencia (mulheres, intelectuais, profissionais da educação e, até certo ponto, membros da imprensa), não vemos evidências de isso ocorrer com o chacareiro em relação à amante jornalista, militante e intelectualizada. Aliás, parece-nos ocorrer o inverso: os ataques ocasionais dele aos intelectuais e aos militantes políticos são, na verdade, pretextos para desconstruir a imagem de sua amante-oponente e justificar sua tentativa perene de dominá-la e de dizer dominá-la. Nesse sentido, apesar de o seu procedimento em relação à restrição da esfera de atuação das mulheres ao espaço doméstico ser bastante similar ao de Paulo Honório, os objetivos desses narradores masculinos vão em sentidos diferentes, como procuraremos demonstrar mais adiante. Focar-nos-emos, pois, em como esses ataques se configuram linguisticamente, seja de modo mais explícito ou mais “suave, insensível,

¹⁷ Devemos também registrar que o fato de esse narrador rejeitar qualquer poder exterior ao seu, conforme lembrado por Strelow (2009), leva alguns críticos a apontar semelhanças entre a trajetória do chacareiro em *Um copo de cólera* e a do próprio Raduan Nassar no mundo real. Entre eles, está Ferreira (2007, p. 39-40), segundo a qual a postura descrente do chacareiro e do próprio Raduan Nassar ante o mundo figuraria uma desvinculação de ambos em relação à cultura ocidental e a seus discursos, inclusive aos que pregam a subversão dessa cultura. Respeitamos o posicionamento de Ferreira (2007) e de tantos outros, mas, em nosso caso, como não pretendemos traçar comparações entre personagens e autores em nenhum momento, preferimos adotar uma postura cética quanto a esse tipo de argumentação.

invisível” (BOURDIEU, 2020), e, em alguns casos, em como a narradora-protagonista responde a eles. Como já dito, optamos por começar pela *teatralização*, isto é, pela faceta presente em *Um copo de cólera* da redução de outras personagens a meros meios para a satisfação de algum desejo, sentimento ou necessidade do narrador-protagonista.

3.3.1 Teatralização: os anseios de um diretor-protagonista

Em nossa análise da violência pela linguagem em *S. Bernardo*, a reificação tinha sido fundamental por ser a responsável pela construção literária de um Paulo Honório tomado pelo *sentimento de propriedade*, isto é, pelo desejo intenso de posse que o faz reduzir tudo, inclusive as relações afetivas, aos termos financeiros (CANDIDO, 1992; LAFETÁ, 1995). Em nosso entendimento, o narrador-protagonista de *Um copo de cólera* também estar inserido dentro da mesma ordem capitalista – com pequenas diferenças – responsável pela reificação de Paulo Honório, mas não há, na novela de Raduan Nassar, evidências suficientes para defendermos que o chacareiro esteja tomado por esse mesmo sentimento do coronel. Além de parecer enxergar sua propriedade como um lugar de fuga do mundo exterior em vez de como o objetivo de sua vida, o amante da jovem jornalista não descreve o mundo ao seu redor com a linguagem financeira, ao contrário do marido de Madalena. Para uma comparação mais concreta, enquanto o narrador de *S. Bernardo* reconta o conflito com Luís Padilha no capítulo IV pela linguagem do mundo dos negócios, o de *Um copo de cólera* retrata “O esporro” como uma discussão de casal na qual os dois, em especial ele, buscam afirmar a si próprios e destruir o outro de modo a obter o controle do relacionamento.

Aproveitamos a oportunidade para recomendar e, ao mesmo tempo, para divergir de um dos ensaios inspiradores deste estudo, “Um copo de cólera: a afirmação de si e a destruição do outro”, de Edna Nascimento e Vera Abriata (2008), no qual as autoras buscam sustentar que “instaura-se um verdadeiro duelo entre uma jovem jornalista e um homem de meia idade. Desse modo, eles tentam afirmar-se e destruir-se mutuamente, sobrepujando ao pragmático e ao cognitivo o seu papel de sujeito passional” (NASCIMENTO E ABRIATA, 2008, p. 142). Evidentemente, aceitamos a ideia de o embate entre os dois figurar ao mesmo tempo uma tentativa de autoafirmação e de destruição do outro, mas nosso entendimento é de que a passionalidade, na verdade, só aparentemente sobrepuja o pragmático e o cognitivo, pois, por lidarmos com narradores-infiéis, ambos estariam, a todo tempo, plenamente conscientes dos papéis a representar

ao longo de toda a novela, como já procuramos demonstrar no capítulo 1, e alguém plenamente consciente de estar interpretando um papel dificilmente deixaria seu lado passional sobrepujar de todo sua razão. Frisamos que, com isso, não negamos a existência de uma grande dose de passionalidade nesse conflito dramático do chacareiro com a jornalista, apenas duvidamos da paixão como o fio condutor principal da narrativa.

Também não nos parece haver, na novela, evidências suficientes para afirmarmos que o chacareiro esteja tomado pelo *temor à revolução* à Paulo Honório. A autodeclarada orfandade ideológica dele parece-nos extremamente conveniente, pois ela lhe facultaria o direito de se omitir perante um governo autoritário, mas que não interfere diretamente em sua vida. Entendemos o termo orfandade, nesse caso, em dois sentidos simultaneamente: um denotativo, ligado à perda do pai, o outro conotativo, ligado à recusa do narrador em aderir a posturas ideológicas preestabelecidas. Essa nossa compreensão calca-se no seguinte trecho da novela:

“[...]” tinha treze anos quando perdi meu pai, em nenhum momento me cobri de luto, nem mesmo então sofri qualquer sentimento de desamparo, não estaria pois agora à procura de nova paternidade, seria preciso resgatar a minha história pr’eu abrir mão dessa orfandade’ ‘tenho de te cumprimentar pela proeza’ ela disse ligeira ‘só mesmo você consegue ser ao mesmo tempo órfão e grisalho... há-há-há...’ [...]” (NASSAR, 2013, p. 50-51).

Mesmo com nosso ceticismo quanto à veracidade dessa autodeclarada orfandade ideológica, não julgamos ter elementos suficientes para prová-la falsa sem dar um salto retórico com formulação de hipóteses sem comprovação satisfatória no texto em si. Entretanto, o narrador não-nomeado de *Um copo de cólera* também acaba se aproveitando de seu poder de proprietário para satisfazer um sentimento seu. Para elucidar esse nosso posicionamento, recorremos a dois trechos da novela, ambos interações do chacareiro, uma com a jovem jornalista, a outra com dona Mariana, durante o sexto capítulo, “O esporro”. Logo depois de sua retaliação contra as formigas por elas terem deixado um rombo em sua cerca viva, ele encontra a empregada e cobra satisfações sobre onde estava seu Antônio, marido dela e caseiro da chácara. No entanto,

“[...] o que não importa na verdade é o que ela fosse lá contar, e isso só mesmo um tolo é que não via, fosse resposta ciosa ou arredia, eu só sei que bastou a dona Mariana abrir a boca pr’eu desembestar [...] e o meu berro tinha força, ainda que de substância só tivesse mesmo a vibração (o que não é pouco) [...]” (NASSAR, 2013, p. 35).

Mais adiante, já com a discussão entre o casal em curso, o chacareiro conta ter vislumbrado, depois de uma réplica da jovem jornalista, a oportunidade para atacá-la em sua “arrogante racionalidade”. Porém, segundo ele, “nem era isso o que eu queria (exasperá-la por exemplo e só), eu estava dentro de mim, precisava naquele instante é duma escora, precisava mais do que nunca – pra atuar – dos gritos secundários duma atriz [...]” (NASSAR, 2013, p. 41).

Já no primeiro trecho, mesmo não tomado pela reificação como Paulo Honório, o chacareiro também reduz outras personagens a meios para alcançar seus fins. No caso, encarando a vida como um teatro, esse homem de meia-idade entende as outras personagens como coadjuvantes para ele, diretor, guiar no palco de modo a fazer brilhar o protagonista: ele próprio. Essa *teatralização* da vida, inclusive, é apontada por quase a totalidade da crítica nassariana como um elemento fundamental para a construção literária e para a compreensão de *Um copo de cólera*. Por exemplo, em *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar*, Delmaschio (2004) desvela como a relação sexual inicial entre o narrador e sua amante figura, na verdade, um teatro do sexo que, ao mesmo tempo, encobre e prenuncia a disputa de poder de toda a narrativa:

Em *Um copo de cólera*, a força sexual aparenta ser o móvel secreto para toda ação - física ou verbal - dos personagens. Logo nas primeiras cenas se nota uma certa contenção oral, especialmente do personagem masculino. A escritura funciona então muito mais pelo não-dito, pelas lacunas de um diálogo que não acontece, por um vazio cuja força pode ser pressentida pelo leitor. Quando principia a prática sexual, pode-se imaginar que ela compareça como solução para a falha marcada anteriormente pela impossibilidade dialógica do casal. *Tem início então uma complexa rede de representações, verdadeiro teatro do sexo* (DELMASCHIO, 2004, p. 105, grifo nosso).

Essa leitura de Delmaschio (2004) da importância da teatralidade como uma linha de força da narrativa, aliás, inspira diversos outros críticos, entre eles Vieira (2007), o qual inclusive cita *Entre o palco e o porão* para embasar seu comentário sobre esse jogo de poder entre os protagonistas no sexto capítulo, “O esporro”:

A teatralização narrativa permeia boa parte do livro (ou todo o livro) e tem suas conseqüências. Sejam mais claros: há uma artificialidade no tratamento mútuo entre o homem e a mulher de *Um copo de cólera* baseada num jogo de fingimentos, pistas falsas dadas em trapaça, tramas enredadas com o fim de seduzir o outro através da dor, da aflição, da insegurança. O objetivo desse jogo de máscaras consentido é, num primeiro momento erotizar, para daí “puxar o tapete” do outro e mostrar-lhe a terra movediça dos conceitos em que cada um tenta se assentar. Tanto ele quanto ela caem do palco e se dirigem a seus porões mais íntimos, usando a imagem que sugerem o título e o conteúdo do livro de Andréia Delmaschio, *Entre o palco e o porão* (2004) (VIEIRA, 2007, p. 88).

Em seu artigo de 2019, Vieira traz um complemento instigante a essas suas considerações sobre a teatralidade em *Um copo de cólera*. Trata-se de uma comparação do casal protagonista com equilibristas de circo, mostrando como, a todo momento, ambas as personagens lidam com uma dialética entre o fingimento e a revelação em seus diálogos, sendo esse, inclusive, o limite de fato transgredido segundo Vieira. Para o autor,

enquanto há palavras, tumulto, fingimento, o casal permanece nessa tênue corda suspensa, como dois audazes equilibristas. Seu equilíbrio se esgota ao se pressentir algum rompimento. Justamente o que se poderia considerar transgressor em *Um copo de cólera* não o é: a ruptura e a ultrapassagem de limites. Sua transgressão baseia-se justamente no ínfimo limite, na oscilação entre fingimento e revelação. É nessa tensão em contínuo movimento que afirmamos ser essa obra um exemplo transgressor, inquieto e inquietante (VIEIRA, 2019, p. 16-17).

Já Rocha (2016) concentra-se em especial em como a linguagem utilizada pelo narrador-protagonista está eivada de teatralidade na medida em que, pela linguagem, ele desenha de si e para si a imagem de um ator em cena ainda no capítulo da primeira relação sexual, imagem essa mantida por toda a narrativa:

No segundo capítulo, em que conhecidos se fazem de estranhos e em que o ato de observar o outro é ressaltado, existe a sugestão da ideia de palco, de representação. Essa preocupação com as aparências e com a encenação é assumida pelo próprio narrador de Nassar (1992), tanto que Ele utiliza expressões tais como: “passos calculados” (p. 13); “artimanhas” – “pensando nas artimanhas que empregaria” (p. 14); “trejeitos” - “como ela vibrava com os trejeitos iniciais da minha boca” (p. 14); “forjar” - “o brilho que eu forjava nos meus olhos” (p. 14) e “nosso jogo” (p. 14). Em outras palavras, esse narrador se constrói como um *performer*, o que confirma a ideia de teatralidade (ROCHA, 2016, p. 74).

Nesse sentido, aliás, o segundo trecho destacado por nós anteriormente, sobre os gritos secundários de uma atriz, é outro exemplo bem acabado de uso de uma linguagem teatralizante na novela. Afinal, não se trata do narrador acossado em seu domínio sobre a propriedade tentando responder à altura a quem quer ditar-lhe como proceder com os empregados. Também não se trata do “macho remoto e frágil” tentando mostrar à mulher independente que o desafia quem manda – apesar de essa ser uma leitura possível para a real motivação da discussão de “O esporro”, defendida por autores como Peixoto (2011). Quem está se manifestando, na verdade, é o diretor-protagonista, que, para “atuar”, precisa dos gritos “secundários” (isto é, das falas de uma personagem secundária) de uma “atriz”. Ou seja, a mesma ideia de palco e de representação sugerida ainda no capítulo “Na cama”, conforme nos lembra Rocha (2016), não desaparece, mas talvez encontre sua máxima expressão ao longo de “O esporro”. Essa ideia, aliás, pode ser entrevista com

ainda mais nitidez em outro trecho, um dos mais importantes da narrativa, em que o chacareiro rememora a primeira provocação da narradora a ele, o estopim para a discussão, quando ela o chama de fascista. Segundo o chacareiro:

[...] *foi então que ela, com a mão ainda na maçaneta, deglutindo o grão perfeito do meu chamariz, e desenterrando circunstancialmente uns ares de gente séria (ela sabia representar o seu papel), entrou de novo espontaneamente em cena, me dizendo com bastante equilíbrio “eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista” e ela falou isso dum jeito mais ou menos grave, na linha reta do comentário objetivo, só entortando, um tantinho mais, as pontas sempre curvas da boca, desenhando enfim na mímica o que a coisa tinha de repulsivo [...]* (NASSAR, 2013, p. 36, grifos nossos).

Por fim, destacamos, também, as considerações de Lima (2006) para elucidar duas facetas dessa teatralidade bem apontada por Delmaschio (2004), Vieira (2007), Rocha (2016) e outros. Para Lima (2006), tanto o confronto entre machismo e feminismo como a disputa ideológica entre um “órfão”/“alienado” e uma “engajada” também seriam parte desse jogo teatral controlado pelo narrador, o qual, inclusive, teria mais consciência de estar atuando¹⁸ do que sua coprotagonista:

[...] tanto o personagem masculino como a amante assumem os lugares-comuns dos discursos, respectivamente, machista e feminista, ou seja, o debate entre eles encaminha-se também para uma guerra dos sexos, em que cada um assume o papel delegado pela conjuntura social. Contudo, a teatralidade revela-se não apenas nos papéis sociais predeterminados que eles assumem, mas também nas posturas ideológicas, isto é, nos papéis de engajada versus alienado que eles representam com primor. Diferencia a atuação dos dois a maior consciência do ato por parte do personagem masculino, que, propositalmente, utiliza-se das estratégias de poder para subjugar e dominar a parceira (LIMA, 2006, p. 84-85).

Em suma, se havíamos divergido da crítica especializada no sentido de propormos uma leitura em que o chacareiro e a jornalista seriam, na verdade, narradores-infiéis, desta vez embasamo-nos nas considerações dos estudiosos para formular uma comparação entre os narradores masculinos de *S. Bernardo* e de *Um copo de cólera*. Enquanto Paulo Honório reduz as outras personagens do romance de Graciliano Ramos a meios pelos quais poderá cumprir o grande objetivo de sua vida (a aquisição e a manutenção de sua propriedade), o chacareiro não-nomeado também opera uma redução de Mariana, Antônio e principalmente da jovem jornalista, delegando a essas personagens o papel de meras coadjuvantes nas quais pode escorar-se para satisfazer sua vaidade e acariciar o

¹⁸ Nossas divergências quanto a esse entendimento de Lima (2006) podem ser lidas no capítulo anterior de nosso estudo nos subtítulos em que abordamos o caráter infiel de ambos os narradores-protagonistas de *Um copo de cólera*.

próprio ego. Em outras palavras, se o coronel busca sempre satisfazer seu desejo intenso de posse, o chacareiro busca acariciar o próprio ego, querendo ter o suficiente e o bastante (parafrazeando uma das grandes frases da novela) para o seu narcisismo constantemente manifesto na narrativa, conforme explicado por Lima (2006):

Ao longo da história, o narrador desponta como aquele que estabelece as regras e conduz o jogo erótico. *Em suas elocubrações [sic] a respeito de si mesmo – algumas inclusive de caráter fortemente narcisista –, ele faz questão de ressaltar sua “segurança e ousadia na condução do ritual”, ou o modo como fascina a amante com suas “contradições intencionais”, acentuando ainda a importância da “consciência no ato”, revelando com tudo isso a racionalização envolvida em cada ato ou movimento que efetua. Controlando (ou julgando controlar) não apenas seus movimentos, mas toda a situação, o narrador age como um diretor que coordena uma peça teatral, destacando-se pelo seu comportamento ativo e seguro, como demonstram as expressões que usa para qualificar seus atos: “com propósito certo”, “poderosamente”, “deixando”, “sabendo” (LIMA, 2006, p. 64, grifos nossos).*

Sob essa perspectiva, torna-se ainda mais interessante a citação a dona Mariana como uma dessas “escoras” para o protagonista. Se o reificado Paulo Honório constantemente exercia seu poder de proprietário contra os empregados, pois a demissão poderia ser uma consequência se eles não se submetessem aos desígnios do coronel, a mulher de seu Antônio provavelmente servia no teatro do patrão por supor que, do contrário, ele também poderia exercer seu poder de proprietário e dificultar a vida financeira do casal, se não condená-los de vez à miséria. Ou seja, o chacareiro poderia praticar, nos termos de Michaud (1989), “violência distribuída”, a qual está inserida na “distribuição temporal da violência”, cujo funcionamento, segundo Michaud, se dá da seguinte maneira:

Esta [a violência] pode ser ministrada de uma vez (maciça) ou gradualmente, até insensivelmente (distribuída). Pode-se matar, deixar morrer de fome ou favorecer condições de subnutrição. Pode-se fazer desaparecer um adversário ou afastá-lo progressivamente da vida social e política através de uma série de proibições profissionais e administrativas (MICHAUD, 1989, p. 11, grifos nossos).¹⁹

Evidentemente, em momento algum da novela o protagonista de *Um copo de cólera* sequer cogita a demissão de Mariana e Antônio e, ao contrário do que Paulo Honório faz com seus empregados, não os animaliza de modo a justificar a supressão de

¹⁹ Do que já expusemos nos subtítulos sobre *S. Bernardo*, não é necessário muito esforço para perceber como a violência distribuída pelas vias econômicas também aparece no romance. Por exemplo, citamos o caso de mestre Caetano, pois a atitude que Paulo Honório tomaria se não houvesse Madalena para interceder por esse empregado era a mesma que ele tomava sempre: deixar morrer de fome e favorecer condições de subnutrição, como explica Michaud (1989).

seu ponto de vista na narrativa. Apesar disso, na chácara, todos continuam sendo instrumentalizados para uma satisfação pessoal dele, isto é, ele poder dirigir/comandar e protagonizar seu “espetáculo sem plateia” (NASSAR, 2013, p. 34). Aliás, retomando brevemente a questão da infidelidade desse narrador-protagonista, destacamos que, enquanto insiste em seu suposto desprezo pelos possíveis juízos de uma plateia – “[...] já disse por sinal que não queria balidos de plateia [...]” (idem, p. 45) -, essa personagem narcisista não deixa de lembrar ao narratário (ou ao “espectador”) o fato de os empregados da chácara agirem, naquele momento, exatamente como uma audiência à peça então representada pelo casal. A questão premente, nesse sentido, é: se pouco lhe importavam os pensamentos de uma plateia, por que esse diretor tanto insistia em ser o protagonista e em ter os “gritos secundários de uma atriz” para atuar?

É, portanto, como queríamos demonstrar, a violência pela linguagem com a redução das outras personagens a meros joguetes para o chacareiro fazer de sua vida uma perene peça de teatro e, com isso, satisfazer seu narcisismo. Entretanto, como podemos perceber ao longo de *Um copo de cólera* e como já havíamos registrado na primeira parte de nosso estudo, sua principal “escora” parece cooperar bem menos do que deveria para ele poder exercer seu protagonismo como queria. As respostas curtas e sarcásticas da moça forçam-no a constantemente mudar de assunto para tentar “exasperá-la em sua racionalidade”, fazendo-o transitar, um pouco aleatoriamente, entre a cobrança pelo que ela teria aprendido com ele (no caso, “tudo”), a autoafirmação como um órfão de pai e de ideologias políticas e o questionamento da atuação profissional e política dela e da coerência entre as crenças por ela esposadas e seu modo de agir. Aliás, até quando se mantém em um mesmo assunto, o protagonista precisa constantemente abordá-lo de outra maneira para tentar (con)vencê-la e dominá-la, o que não acontece, tanto que sua última cartada é a agressão física, à qual se segue uma confusa cena de sexo e a fuga temporária da jornalista da chácara.

O comentário da moça no último capítulo sobre estar consciente dos jogos teatrais do narrador poderia ensejar uma interpretação diversa da nossa, no sentido de, ao admitir que “mesmo atrasada, sempre viria, incapaz de dispensar as recompensas da visita” (NASSAR, 2013, p. 81), ela demonstrar aceitar passivamente o papel de “escora” para as atuações dele, pois, mesmo tendo sido agredida fisicamente, ela retornou à chácara em submissão ao amante. No entanto, mais uma vez frisamos que, no fundo, é *ela* quem acaba regendo a discussão e, mais ainda, é *ela* quem põe fim à confusa cena de sexo de “O esporro” ao se recusar a satisfazer uma das taras do chacareiro envolvendo, justamente,

os pés dele, os mesmos que, ainda no início da novela, ele afirmava serem capazes de levar a moça aos píncaros do desejo. Ou seja, não poderia ser, na verdade, ele a servir de escora para as atuações da verdadeira protagonista desse relacionamento-peça?

3.3.2 Animalização: índice do profundo incômodo com a “mulher que atua”

Se, em *S. Bernardo*, Madalena é professora e contribui ocasionalmente na imprensa local, mas não aparece militando politicamente em momento algum do romance de Graciliano Ramos (a menos que se compre a visão de mundo de Paulo Honório e se considere a preocupação com os empregados de S. Bernardo militância política), a narradora-protagonista de *Um copo de cólera* é uma jornalista militante contra um governo autoritário e demonstra muito orgulho dessa faceta de sua vida, como percebemos quando ela replica sem pestanejar às tentativas do chacareiro de desmerecê-la por sua atuação profissional e política. Além disso, se dona Mariana é, por um breve momento na narrativa, uma coadjuvante escolhida para o homem dar seu “espetáculo sem plateia”, o deuteragonismo dessa grande peça teatral fica sempre com a jovem, pois, como resume Brito, *Um copo de cólera* é uma “história aparentemente banal da rotina de um casal” na qual o poder é disputado por uma personagem masculina que tenta subjugar a feminina pelo sexo e pela linguagem, seja ao se calar quando ela tenta o diálogo, seja “quando tenta verbalmente impor uma superioridade visivelmente inexistente” durante “O esporro” (BRITO, 2010, p. 63).

Também como em *S. Bernardo*, a *desmoralização da mulher* em *Um copo de cólera* acontece por meio de artimanhas retóricas algumas vezes explicitamente violentas, outras tantas imbuídas de uma violência “suave, insensível, invisível” (BOURDIEU, 2020, p. 12), se não à própria vítima (a qual, aliás, como sustentamos ao comentar a infidelidade dos narradores, demonstra sempre ter plena consciência das tentativas do chacareiro de violentá-la pela linguagem), pelo menos a um leitor/narratário menos atento. Se já havíamos nos dedicado a desvendar a *teatralização* como forma de violência contra a jovem jornalista, passamos agora à *animalização* de sua imagem. Esse processo ocorre com menos frequência, mas não deixa de ser tão ou mais contundente do que a própria redução dela a uma “escora” para o chacareiro dar seu “espetáculo sem plateia”. Além disso, apesar de a animalização contra a moça ser bem mais pontual se comparada à de Paulo Honório contra várias personagens de *S. Bernardo*, também o chacareiro se serve dessa artimanha retórica para a subtração do ponto de vista dela da narrativa. Isso,

aliás, acaba não funcionando tanto quanto o narrador-protagonista de *Um copo de cólera* deseja porque a moça narra um capítulo e porque mesmo as falas dela reproduzidas por ele nos capítulos pregressos são mais do que suficientes, como demonstramos anteriormente, para colocar em dúvida a versão dele dos fatos e, principalmente, o domínio dele no relacionamento. Na verdade, detectamos apenas duas manifestações de animalização nessa novela, e ambas são bastante significativas por razões parecidas. A primeira ocorre no terceiro capítulo, “O levantar”, nos seguintes termos:

[...] *ela então se enroscou em mim feito uma trepadeira, suas garras se fechando onde podiam, e ela tinha as garras das mãos e as garras dos pés, e um visgo grosso e de cheiro forte por todo o corpo, e como a gente já estava quase se engalfinhando eu disse “me deixe, trepadeirinha”, sabendo que ela gostava que eu falasse desse jeito, pois ela em troca me disse fingindo alguma solenidade “eu não vou te deixar, meu mui grave cypressus erectus”, gabando-se com os olhos de tirar efeito tão alto no repique (se bem que ela não fosse lá versada em coisas de botânica, menos ainda na geometria das coníferas, e o pouco que atrevia sobre plantas só tivesse aprendido comigo e mais ninguém)* [...] (NASSAR, 2013, p. 16-17, grifos nossos).

Nesse caso, não ocorre exatamente animalização, até por “trepadeira” ser um tipo de planta, não de animal, mas a linguagem utilizada pelo narrador para descrever como a moça tentava mantê-lo na cama depois da noite de prazer remete à ideia de perigo, de ameaça, tal qual um animal selvagem ofereceria a uma pessoa. Afinal, ela tentava capturá-lo com suas garras das mãos e dos pés (ou seja, na prática, mãos e pés são igualados a patas), e isso os estava quase fazendo entrar em combate, como acontece na natureza entre animais carnívoros e suas presas. Além disso, como lembra Peixoto (2011), dentro do próprio reino vegetal, uma trepadeira (termo, aliás, cujo significado também pode ser “mulher que pratica muito sexo”) pode ser entendida como uma ameaça a determinadas árvores, até mesmo a um resistente cipreste, tornando essa comparação ainda mais significativa e mais semelhante às “símbolos animalizadoras” (GONÇALVES, 2012) de S. Bernardo. Segundo Peixoto,

ela é descrita como uma trepadeira (ainda associada ao reino vegetal) – mas *uma trepadeira ameaçadora: com garras nos pés e mãos*. Além disso, pelo corpo dela havia “um visgo grosso de cheiro forte” (p. 18). Aquele mesmo visgo leitoso do capítulo anterior atirado nela pelo homem “em jatos súbitos e violentos” e que “lhe aderiu à pele do rosto e à pele dos seios” (p.15). Surge diante dele uma criatura com aspecto um tanto ameaçador, grudento e sufocante – uma criatura a qual, de certa forma, ele mesmo haveria criado. *Ele, por sua vez, é o “cypressus erectus” (o cipreste é árvore resistente, altiva, de caule grosso e alto); no entanto, ameaçado por essa parasita, “não há rama nem tronco, por mais vigor que tenha a árvore, que resista às avançadas duma reptante”* (p. 19). *Aqui o receio masculino de se enfraquecer diante da mulher, de ser tomado por ela, de perder-se de sua individualidade e identidade – por mais que seja ele quem detém todo o saber sobre botânica (o saber, o poder*

ideológico, em suma). A mulher configura-se como uma ameaça: como qualquer parasita, depende dele para viver; por outro lado, porém, pode sufocá-lo e até matá-lo. A mulher até então subjugada revela essa outra face, bastante assustadora. O homem, apesar de poderoso, pode sucumbir; a mulher, apesar de delicada, pode aniquilar (PEIXOTO, 2011, p. 142-143, grifos nossos).

Outro autor cujas considerações destacamos sobre esse símile da personagem feminina com a trepadeira é Estevão Andozia de Azêvedo, com uma interessante analogia entre essa descrição em “O levantar” e o episódio das formigas, o qual desencadearia a discussão de “O esporro”. Para Azêvedo,

se há homologia entre homem, natureza e propriedade, mais impactante ainda se torna a invasão das formigas que devoram com seus dentes cortantes a cerca viva. A ‘trepadeira’ ameaça a ‘raiz’ como a formiga ameaça a cerca viva. Para aumentar o teor da ameaça, a mulher se animaliza e converte-se em praga e predadora, em serpente [...]” (AZÊVEDO, 2015, p. 72, grifos nossos).

Ou seja, há também o elemento animalizador na comparação envolvendo plantas por a trepadeira/mulher ser sutilmente, insensivelmente e invisivelmente igualada a uma serpente. É, também, uma animalização com o objetivo de formar da jovem jornalista a imagem de uma ameaça ao chacareiro tal como as formigas foram, justificando, pois, a tentativa dele de subjugar-la por todos os meios possíveis, inclusive com a profanação da integridade física da moça ao final da discussão de “O esporro”.

Por último, ainda no âmbito dessa “animalização”, destacamos o comentário de Granja (2018) sobre como o narrador-chacareiro, nesse trecho, procura reafirmar uma falsa superioridade sobre a jovem jornalista e, ao mesmo tempo, desmerece a habilidade dela no trato com a linguagem mesmo quando ela se mostra capaz de recorrer ao léxico botânico para replicar a “trepadeirainha” com o trocadilho “*cypressus erectus*”:

*Como narrador, é preciso também que o homem se convença constantemente daquela presumida superioridade do macho-personagem, da qual está agora realmente em dúvida, e a insistência nesse tema [da botânica] dá a medida de tal necessidade: segundo ele, a mulher nada entendia de plantas, mas orgulhava-se por impressioná-lo, tirando efeito alto no repique botânico; ao mesmo tempo, o narrador acentua que ela não era versada em “coisas de botânica” e tudo havia aprendido com ele. O talento da mulher é descrito em função daquilo que o homem lhe atribui (ela conhece pouco de plantas, mas ele ignora a habilidade da jornalista com a linguagem, ao criar, por exemplo, o trocadilho em torno do *cypressus erectus*). (GRANJA, 2018, p. 161, grifos nossos).*

A outra manifestação de animalização pela linguagem detectada em nossa pesquisa acontece em “O esporro”. Tão logo mata as formigas responsáveis pelo ataque

à cerca viva da chácara, o narrador volta ao lugar onde estavam a amante e dona Mariana conversando e assim descreve a cena:

[...] notei que ela e a dona Mariana, nessa altura, estavam de conversinha ali no pátio que fica entre a casa e o gramado, a bundinha dela recostada no para-lama do carro, a claridade do dia lhe devolvendo com rapidez a desenvoltura de femeazinha emancipada [...] (NASSAR, 2013, p. 30).

Nesse caso, há uma “símile animalizadora” (GONÇALVES, 2012) talvez mais rude e até mais violenta contra a jovem jornalista, retratada não como uma “mulher”, mas como uma *femeazinha emancipada*. Não é preciso recorrer ao dicionário para saber que, em geral, os vocábulos “macho” e “fêmea” servem para reduzir pessoas à condição animal, e nesse caso não é diferente, em especial se lembrarmos a comparação entre mulher e serpente já sutilmente traçada em “O levantar”, como aponta Azêvedo (2015). Além disso, dentro dessa animalização, está imbuída outra artimanha retórica à qual o narrador recorre constantemente, durante “O esporro”, a fim de formar uma imagem pejorativa da moça: o uso de sufixos diminutivos para descrevê-la, como também ocorre, por exemplo, quando ele a chama de “jornalisticinha de merda” (NASSAR, 2013, p. 42). Nesse sentido, aliás, é novamente Delmaschio (2004) quem sintetiza muito bem quão significativa é essa combinação entre animalização e diminutivo em “femeazinha emancipada”, em especial por ocorrer depois da invasão das formigas:

A partir da invasão, a fala do narrador irá enredando paulatinamente o significante formigas à figura da mulher, numa estranha feminização do termo insetos: “e as malditas insetas me tinham entrado por tudo quanto era olheiro”. Ele destaca assim o elemento provocador do rombo - esse atributo anatômico da fêmea - que parece dar fim ao desejado isolamento: o tal feminino, invadindo o masculino de maneira inelutável. Em contrapartida, desde o início, a companheira é descrita como uma aparição “andando pelo gramado” e à sua caracterização vão sendo somados diminutivos depreciativos que a reduzem, cada vez mais, àquelas mesmas dimensões do inseto [...] (DELMASCHIO, 2004, p. 16, grifos nossos).

Ou seja, reconhecendo na jornalista uma ameaça à sua masculinidade viril, ele tenta depreciá-la de modo a fazê-la parecer bem menos significativa do que é, em um procedimento parecido com o de Paulo Honório contra Mendonça depois de este ser assassinado. Em ambos os casos, porém, isso só parece convencer quem não desconfia dos interesses de ambos os narradores masculinos em seus relatos. No caso específico de *Um copo de cólera*, voltamos a apontar o caráter teatral que o chacareiro procura imprimir em toda a situação, mesmo durante o esporro, com ele sendo, ao mesmo tempo, o diretor

e o ator principal, e com ela estando ali para, passivamente, ser sua deuteragonista, ou, como colocado por Lima (2006):

Controlando (ou julgando controlar) não apenas seus movimentos, mas toda a situação, o narrador age como um diretor que coordena uma peça teatral, destacando-se pelo seu comportamento ativo e seguro, como demonstram as expressões que usa para qualificar seus atos: “com propósito certo”, “poderosamente”, “deixando”, “sabendo”. De forma bem diversa é caracterizada a personagem feminina. Nessa primeira parte, ressaltam-se, sobretudo, o seu embaraço e passividade diante das investidas do parceiro [...] Entretanto, surge aí um problema que está ligado à forma narrativa em primeira pessoa: todas as informações sobre a personagem feminina são dadas pelo narrador e não por ela mesma. A perspectiva pessoal e restrita do narrador-personagem deixa questionamentos com relação à autenticidade²⁰[sic] das informações, principalmente quando elas se referem a um terceiro. E em Um copo de cólera este problema é ainda maior, pois, embora o narrador seja de primeira pessoa, ele age como se fosse onisciente, renunciando as reações e os atos da parceira e supondo-se a par das suas preferências e opiniões, especialmente quando estas se referem a ele próprio [...] (LIMA, 2006, p. 64-65, grifos nossos).

Por fim, ainda com base nas considerações de Lima (2006), destacamos também quantas vezes o chacareiro faz questão de se dizer orgulhoso de seu ofício, o qual lhe permite manter um grau de isolamento razoável em relação à cidade, e de colocar plantas e animais em um patamar superior ao das pessoas, assim fazendo a animalização contra a jornalista ainda mais significativa no sentido de ser, por extensão, uma desmoralização da figura da mulher intelectualizada e militante em si. A autora, porém, aponta para a frustração dele com a natureza ao final da novela e, principalmente, para o fato de sua contradição com seu exílio autoimposto ao receber a moça em seus domínios tornar suas tentativas de animalização da coprotagonista e de inferiorização das pessoas quando comparadas a animais e plantas menos efetivas do que poderiam ser:

Ao mesmo tempo em que destaca seu apreço por “plantas e bichos” o personagem-narrador expressa claramente seu desprezo pela sociedade [...]. A exaltação da natureza surge, então, como o outro lado da negação da vida social, ou seja, a super estima do natural é um modo de realçar seu desdém pela sociedade. Surge daí, no entanto, a principal incoerência do personagem masculino. Mesmo destacando seu desprezo por gente, mesmo rejeitando o convívio social, ainda assim, ele recebe a amante em seu exílio. Ou seja, se por um lado a natureza é usada como um complemento das relações sociais abandonadas, por outro, a relação com a mulher é usada de modo a complementar aquilo que a natureza não supre. Em outras palavras, o personagem demonstra, assim, que a natureza é um complemento ineficaz e que permanece, no seu exílio voluntário, a carência por relações humanas. No entanto, nem na relação com a amante, nem na relação com a natureza o personagem conseguirá suprir essa falta: o encontro com o outro é permeado de simulações, falseamentos que impedem algo verdadeiro, da mesma forma que a natureza, artificial e complementar, não pode salvar. Desse modo, ambos

²⁰ Provável gralha, com a supressão de uma sílaba da palavra “autenticidade”.

irão se reverter em fonte de frustração para o personagem, começando pela natureza (LIMA, 2006, p. 69).

No caso da animalização, a narradora-protagonista responde de duas maneiras bastante distintas. Quando chamada de “trepadeirainha”, ela entra no jogo do amante e o chama de “cypressus erectus”, inclusive contribuindo para ele continuar a tecer loas narcísicas a si próprio. Esse comportamento muda, no entanto, quando ocorre a tentativa de inferiorização contida em “femeazinha emancipada”. O chacareiro só a rotula assim para o leitor, não a chamando diretamente por essa expressão depreciativa de sua condição como mulher independente. Apesar disso, tendo alegado querer atacá-la nesse ponto por ser onde mais a machucaria, todas as ofensas dele a ela estão eivadas por essa ideia, ou seja, todas essas ofensas seriam outras maneiras de chamá-la, a todo tempo, de “femeazinha emancipada”. Nesse sentido, a resposta da moça irá na contramão de sua reação a “trepadeirainha”: se ela havia acatado a comparação com a planta após a noite de sexo, o questionamento à legitimidade de sua condição como mulher emancipada será rebatido com a personagem feminina apontando insistentemente para quão cômoda e incoerente era a posição dele como um “alienado” à vida política e para o quanto isso demonstrava o narcisismo que o dominava. Com isso, ela ao mesmo tempo busca defender-se e atacar o narrador onde mais, ou, parafraseando Nascimento e Abriata (2008), de certa forma, (re)afirmar (ou proteger) a si própria enquanto destrói o outro.

3.3.3 O ataque aos intelectuais: Paulo Honório *à l'envers*

A busca do narrador por afagar o próprio ego enquanto tenta destruir/submeter a jovem jornalista, porém, não se limita a ataques diretos a ela. Passamos, pois, ao último grande tipo de manifestação de violência detectada em *Um copo de cólera* e em *S. Bernardo*: os ataques aos intelectuais. Porém, ponderamos haver três diferenças a serem consideradas. Primeiro, se Paulo Honório ataca a justiça, a religião, a educação e a imprensa como um todo, o narrador não-nomeado de *Um copo de cólera* limita-se a atacar, basicamente, a imprensa e os intelectuais militantes, justamente aqueles grupos aos quais sua jovem amante pertencia com orgulho. Segundo, como já havíamos dito, enquanto o coronel usa a normalista como meio para atacar a educação e a imprensa, o chacareiro, inversamente, usa os ataques aos intelectuais para, ao mesmo tempo, continuar tentando dominar a jovem amante e desconstruir sua imagem perante o leitor/narratário. Ou seja, o chacareiro seria, nesse sentido, um Paulo Honório *à l'envers*.

Por fim, se os ataques de Paulo Honório aos intelectuais estão espalhados por quase todos os 36 capítulos do romance, os do narrador da novela são encontrados em “O esporro”, ou seja, justamente no capítulo central para qualquer análise de *Um copo de cólera*.

A primeira agressão contra os intelectuais para atingir a jovem jornalista está justamente no início da discussão do casal, logo após a primeira troca de farpas, quando ele a chama de “jornalística de merda” e afirma ter-lhe ensinado tudo o que ela sabia, e ela lhe responde com um “honorável mestre”, desconcertando-o ao atingi-lo em um ponto frágil: o de ser menos graduado em relação à amante. O chacareiro, porém, ainda tenta sair vencedor aos olhos do leitor:

[...] tantas vezes aliás já tinha dito a ela que não era pela profissão, nem ainda pela cabeça, mas pela garganta que se reconhecia a fibra da reflexão, pelo calibre ranzinza da goela na hora de engolir, um defeito de anatomia que se encontrava entre os comuns dos mortais na mesma minguada proporção que existia entre os babacas dos intelectuais, vindo pois da enfermidade – e só daí – a força amarga do pensamento independente [...] (NASSAR, 2013, p. 43).

Evidentemente, a violência reside no uso do termo “babacas” para designar os intelectuais em geral e, por extensão, a jovem amante, também pertencente a esse grupo a seu modo. Ou seja, ao contrário de vários outros ataques já comentados tanto no romance de Graciliano Ramos como na novela de Raduan Nassar, esse não é “sutil”, “insensível”, muito menos “invisível”, mas brusco, sensível, visível, sendo ao mesmo tempo direto (aos intelectuais) e indireto (à amante). Porém, nesse trecho, tal como em todos os outros ataques do chacareiro aos intelectuais em geral para atacar a amante em particular, importa notar as considerações da crítica especializada sobre a constante reafirmação, por parte do narrador, de sua independência ideológica e do suposto aprisionamento da moça aos dogmas de determinada intelectualidade militante. O entendimento crítico corrente é bem resumido por Lima (2006):

No romance, se a princípio é difícil entender os ataques exaltados do personagem masculino à postura engajada da amante, logo fica claro que sua atitude nasce de uma descrença com relação ao discurso intelectual-libertário dela, e da percepção (seguida pela denúncia) de que, por mais que proteste e denuncie os males do autoritarismo dominante, ela compartilha da mesma atitude repressiva (LIMA, 2006, p. 79).

Como estamos interpretando o chacareiro como um narrador-infiel de acordo a categorização proposta por Booth (1983), nossa leitura desse e dos outros ataques vai pelo caminho inverso ao proposto pela crítica especializada na obra de Nassar. Na verdade, não se trata necessariamente de uma descrença do narrador contra o discurso da amante,

mas de uma *alegação de descrença* conveniente para ele na discussão. Lembramos que, antes de o esporro se iniciar com o “jornalisticinha de merda”, ela o chamara de “fascista”, adjetivo certamente ofensivo para ele, cuja resposta é atacar a moça, em uma postura aliás similar à adotada por grupos políticos dos mais diferentes matizes ideológicos quando acuados. No entanto, ao longo da narrativa, ele não procura exatamente tirar de si a pecha de “fascista”, mas colocá-la também na amante, como se lerá ao final da discussão:

[...] “confesso que em certos momentos viro um fascista, viro e sei que virei, mas você também vira fascista, exatamente como eu, só que você vira e não sabe que virou; essa é a única diferença, apenas essa; e você só não sabe que virou porque – sem ser propriamente uma novidade – não há nada que esteja mais em moda hoje em dia do que ser fascista em nome da razão” “devo então concluir que o nosso fascista confesso ainda é melhor, se comparado a mim” “pelo contrário, se por um lado redime, a confissão por outro também pode liberar: mais do que nunca posso agir como fascista...” [...] (NASSAR, 2013, p. 64-65).

Aliás, nesse trecho, ele não apenas a chama de “fascista”, mas qualifica o tipo de fascismo ao qual ela se filiaria: o fascismo “em nome da razão”. Quando consideramos que, ao longo de toda a narrativa, o chacareiro faz questão de frisar quão importante é a racionalidade na vida da amante, o ataque torna-se ainda mais poderoso, em especial ao lembrarmos a resposta dos fascistas aos divergentes: a intolerância, a repressão, a agressão física e verbal. Ou seja, com essa inversão, todas as réplicas da moça ganham uma nova conotação para quem compra a versão dos fatos do chacareiro: não se trata mais de uma mera contendora em um duelo retórico ou mesmo de uma jovem mulher se defendendo das ofensas do amante que, por ser mais velho, quer ditar-lhe o que e como pensar; trata-se de uma fascista ao mesmo tempo hipócrita (por não se assumir) e inconsciente (por não se perceber assim) cujo único intento é, no fundo, impor ao parceiro sexual a mesma racionalidade à qual ela se submete.

Essa inversão torna-se ainda mais significativa ao adicionarmos à discussão o segundo ataque do chacareiro aos intelectuais, o qual ocorre exatamente após o primeiro e tem como mote a (suposta) aderência incondicional da moça aos “mitos do momento”.

[...] claro que os profetas não podiam responder pela volúpia dos seguidores, mas me deixava uma vara ver a pilantra, ungida no espírito do tempo, se entregando lascivamente aos mitos do momento, me deixava uma vara ver a pilantra, a despeito da sua afetada rebeldia, sendo puxada por este ou aquele dono, uma porrada de vezes tentei passar o canivete na sua coleira, uma porrada de vezes lembrei que o cão acorrentado trazia uma fera no avesso, a ela que a propósito de tudo vivia me remetendo lá pros seus guias (tinha uma saúde de ferro a pilantra, impossível abalar sua ossatura, desesperado mesmo eu lhe dizia que antes daquelas sombras esotéricas eu tinha nas mãos a minha própria existência, não conhecendo, além do útero, matriz capaz de conformar

essa matéria-prima, mas era sempre uma heresia bulir nas tábuas dos seus ídolos, riscar o pó, assustar esses fantasmas [...] (NASSAR, 2013, p. 43-44).

Dada a símile animalizadora da jovem amante a um cão, poderíamos ter citado esse trecho como mais um exemplo de animalização, mas, neste caso, entendemos essa animalização como apenas uma parte menor de um ataque do chacareiro contra a moça usando, novamente, os intelectuais como fachada. Para explicar isso, ater-nos-emos às metáforas da personagem masculina: os intelectuais são *profetas* e *donos* da moça, uma *seguidora* sempre a falar para o amante de seus *guias* e a tratar como *hereges* quem questiona seus *ídolos* e/ou tenta libertá-la das *sombras esotéricas* às quais se prendeu. Em outras palavras, a moça não estaria ligada ao pensamento independente proposto pelos intelectuais como maneira de atuar sobre o mundo: ela estaria *presa* a uma *seita*, dado o caráter *esotérico* de suas crenças. Se lembrarmos, também, que ele a chama de *dogmática* um pouco mais adiante²¹, essa ligação sutil da jornalista ao pensamento sectário torna-se ainda mais clara, pois, sem dogmatismo por parte dos fiéis, seita alguma se sustenta.

Se nos ativermos à definição de seita de Abbagnano em seu *Dicionário de Filosofia*, isto é, “grupo de pessoas que defendem com fanatismo ou intolerância uma crença qualquer” (ABBAGNANO, 2007, p. 869), perceberemos a ligação intrínseca do fascismo à mentalidade sectária e, com isso, a inversão final à qual nos referíamos anteriormente torna-se ainda mais significativa e mais simbólica enquanto violência. Afinal, o narrador tenta desconstruir a imagem de sua amante perante o leitor sem sequer trazer algo de necessariamente positivo sobre si próprio. Ao invés disso, ele enfatiza um aspecto negativo da própria personalidade e afirma, sutilmente, a pouca relevância desse seu defeito perto do dela. Em outras palavras, ele seria um independente consciente de que seu fascismo se resumiria à brutalidade, enquanto ela, ao mesmo tempo hipócrita e inconsciente, sequer perceberia ser a real fascista entre os dois, de tão hipnotizada pelas crenças às quais, talvez, só tenha aderido graças às artimanhas de persuasão de seus “guias”. Nesse sentido, vale citar novamente Lima (2006), cujo resumo desse movimento retórico do narrador ao acusar a amante de “fascista” é preciso. Nossa única divergência, repetimos, é que, enquanto Lima (2006) e outros dão crédito à sinceridade do chacareiro quanto a sua alegada opinião sobre o comportamento da jornalista, sustentamos

²¹ “[...] ‘e tem que isso me leva a pensar que dogmatismo, caricatura e deboche são coisas que muitas vezes andam juntas, e que os privilegiados como você, fantasiados de povo, me parecem em geral como travesti de carnaval’ [...]” (NASSAR, 2013, p. 48). Para uma análise mais completa do momento da discussão em que isso se dá, que é quando o narrador compara a jornalista a um “travesti de carnaval”, recomendamos a leitura dos trabalhos de Ferreira (2007) e Peixoto (2011).

provavelmente se tratar de alegações convenientes para a posição na qual ele quer se colocar na discussão de relacionamento. Segundo a estudiosa:

Com efeito, o próprio narrador chega a confessar o caráter proposital de seus atos, expondo ainda o que considera ser a principal diferença entre a sua postura e a da parceira [...] embora denuncie as contradições do discurso libertário da amante, o personagem masculino não entra por um caminho de engajamento contra os abusos do poder, ao contrário, ele assume de forma aberta sua face dominadora. Portanto, de modo diverso da personagem feminina que, submetida aos “mitos do momento” torna-se “fascista” (leia-se, autoritária) inconscientemente e em nome de valores elevados, o personagem torna-se “fascista” conscientemente e por motivos pessoais em nada edificantes: a liberação dos seus demônios, a expurgação da sua cólera e a exposição de seu desgosto para com a sociedade (LIMA, 2006, p. 86).

O último ataque mais notável aos intelectuais e, por extensão, à jornalista, vem na terceira fala do chacareiro na discussão, logo após ela ter zombado das cobranças feitas por ele no sentido de, supostamente, tê-la ensinado “tudo o que ela sabia”, inclusive no âmbito sexual. Enraivecido, ele rebate a zombaria da amante da seguinte maneira:

[...] ‘escute aqui, pilantra, não fale de coisas que você não entende, vá pôr a boca lá na tua imprensa, vá lá pregar tuas lições, denunciar a repressão, ensinar o que é justo e o que é injusto, vá lá derramar a tua gota na enxurrada de palavras; desperdice o papel do teu jornal, mas não meta as fuças nas folhas do meu ligustro’ [...] (NASSAR, 2013, p. 46).

Aparentemente, o narrador nesse trecho apenas dá ordens à jornalista e estabelece os limites de sua militância: enquanto teria plena liberdade para atuar politicamente fora da chácara, ela deveria se conformar aos costumes dele quando estivesse na propriedade. Entretanto, na verdade, o chacareiro vai além disso, pois também a ataca desmerecendo completamente o trabalho em si do setor da imprensa no qual ela militava. Afinal, em seu resumo das ações da imprensa da época (por exemplo, a denúncia da repressão imposta pelo regime de turno), ele rotula a atividade do grupo ao qual ela pertencia orgulhosamente como um *desperdício*, evidentemente não só de papel, mas também de tempo e de esforços. Se adicionarmos a isso o fato de essa intelectualidade jornalística e militante ser sutilmente caracterizada por ele como uma seita, o desperdício por parte da jovem jornalista seria ainda maior do que o da imprensa militante em geral no sentido de ela estar lutando por crenças às quais foi induzida pelos seus “guias”, isto é, por interesses alheios e, talvez, em franca oposição aos seus.

Ainda sobre esses ataques, cremos ser válido trazer à discussão um comentário de Hora (2017) sobre *Um copo de cólera*. Em seu estudo, Hora (2017) tem como objetivo examinar a presença do mal nessa narrativa de Raduan Nassar e em outras de alguns

grandes escritores brasileiros – curiosamente, uma delas também de Graciliano Ramos, o romance *Angústia* (1936), o terceiro do escritor alagoano. Especificamente quanto à novela aqui estudada e à discussão de “O esporro”, o crítico embasa suas considerações em especial no conceito arendtiano de “banalidade do mal” e no “assim” de Giorgio Agamben e aponta para o fato de esse narrador autodeclarado “órfão ideológico” comportar-se de um modo conservador durante toda a discussão, em especial no tocante à questão intelectual, e para o caráter narcisista do chacareiro, ao qual nos referimos continuamente neste trabalho:

O que o narrador coloca em jogo, sobretudo, é o seu modo de enxergar a vida e o mundo: modo que se sustenta no discurso e na retórica da desqualificação do outro, ainda que esse outro tenha sido supostamente doutrinado por ele. É a marca registrada do conservadorismo, o *assim*, que denota a realidade segundo seus caprichos, ditando as regras *ad infinitum* e tentando tolher os ares progressistas com mãos nebulosas que imaginam poder sufocar o tempo. Em tempos sombrios acabam se solidarizando involuntariamente com as forças da violência por omissão, mas ao perceberem seu *status quo* sendo ameaçado, utilizam-se não somente da tortura psicológica, mas como também apelam à efetividade da agressão ao verem-se questionados nas bases de suas convicções. O *assim*, desta forma proferido, torna-se aquela pedra destruidora das utopias, cavalo de batalha do atraso, justificador das sombras deste mal banal, revestindo-se com ares de autoridade cuja força se enraíza na falácia da tradição e da inércia.

Para o narrador, a juventude da namorada é um elemento ofensivo e ao mesmo tempo objeto de desejo, no afã de imaginá-la como algo modelável aos seus caprichos, que apesar de representar um instante singular no tempo, é apenas representante da efemeridade, marionete de uma intelectualidade equivocada a qual se sobrepõe a *experiência de vida* cujo maior exemplo não é senão ele próprio. (HORA, 2017, p. 210-211).

Esse é o tipo de violência ao qual a narradora-protagonista reage com mais veemência. Se a teatralização do narrador funciona menos do que deveria por ele precisar constantemente mudar sua atuação para tentar domá-la, isso ocorre em especial porque todos os ataques dele a ela no sentido de ela ser submissa à seita dos intelectuais são rebatidos de um modo eficaz, a nosso ver. Afinal, enquanto ele a acusa de falsa independência intelectual, ela busca mostrar como o autoexílio imposto por ele sob o pretexto de rejeitar qualquer ordem é, além de incoerente (por ele, no fundo, querer impor a sua ordem a todos na chácara), conveniente, pois isso lhe permite não se indispor contra os poderosos da ocasião. Ela, inclusive, faz uma insinuação que o afeta profundamente, a ponto de ele replicar com um infantil “não pedi tua opinião”: a de ele ser, mais do que simplesmente omissivo, um agente desse governo ao qual não se opõe: “[...] ‘fique tranquilo, sabichão, gente como você também desempenha uma função: *cruzando os braços, você seria conivente, mas vejo agora que isso é muito pouco, como agente é que*

você será julgado’ [...]” (NASSAR, 2013, p. 49, grifo nosso). Além disso, como dissemos, tanto ele não consegue vencê-la no terreno retórico que, ao final da discussão, apela à agressão física, denotando justamente a perda da razão em um duelo retórico.

Também entendemos como retoricamente eficaz o método da jornalista, em geral, para responder ao amante. Como discutimos na parte anterior deste estudo, enquanto ele se deixa levar por uma verborragia autoelogiosa (AZÊVEDO, 2015), ela replica na maioria das vezes com frases curtas e sarcásticas e acaba forçando-o a mudar sua via de argumentação. Ademais, quando ela apela a uma fala mais longa, não o faz para elogiar a si mesma, mas para denunciar tudo quanto ele tenta esconder ao longo de *Um copo de cólera*, isto é, seu temor por estar diante de uma mulher que, parafraseando novamente Bourdieu (2020), desafia a ordem simbolicamente imposta ao atuar fora do universo doméstico. Mais ainda: para atacá-lo onde mais doeria, acusa-o de ser um fraco, uma ofensa intolerável para um narcisista dominador, tanto que, pouco depois disso, ocorre a agressão física. Aliás, mesmo ao acusá-lo, o tom de zombaria não se ausenta de sua fala, inclusive sendo expresso pela onomatopeia de risada “há-há-há”:

[...] “sem acesso à razão, ele agora se ressuscita ridiculamente como Lúcifer... há-há-há... som e fúria... há-há-há... [...] aqui com meus botões, *aberração moral é sempre cria de aberrações inconfessáveis, só pode estar aí a explicação dos teus ‘caprichos’ ... além, claro, do susto que te provoço como mulher que atua... e quanto a esse teu arrogante ‘exílio’ contemplativo, a coisa agora fica clara: enxotado pela consciência coletiva, que jamais tolera o fraco, você só tinha de morar no mato*; em favor do nosso ecologista, será contudo levado em conta o fato de não ter arrolado a poluição como justificativa, imitando assim os mestres-trapaceiros que – pra esconder melhor os motivos verdadeiros – deixam que os tolos cheguem por si mesmos às desprezíveis conclusões sugeridas pelo óbvio, um jogo aliás perfeito e que satisfaz a todos: enquanto os primeiros, lúdicos, fruem em silêncio a trapaça, os segundos, barulhentos, se regozijam com a própria perspicácia; mas não é este o teu caso: *trapaceiro sem ser mestre, o que devia ser escondido acabou também ficando óbvio, e o tiro então saiu pela culatra*, pois só podia ser este o teu ‘destino’: viver num esconderijo com alguém da tua espécie – Lúcifer e seu cão hidrófobo... que pode até dar fita de cinema... há-há-há...[...]

(NASSAR, 2013, p. 61-62, grifos nossos).

Nesse sentido, concluímos nossas considerações sobre a violência contra a mulher intelectualizada em *Um copo de cólera* reforçando o caráter reativo dos ataques dela contra ele, sendo essa reação no sentido de não se deixar subjugar por quem tenta frear seu avanço enquanto mulher atuante e militante. Afinal, como lembra Brito (2019):

Em *Um copo de cólera*, a ordem é subvertida em relação à tradição dos papéis conferidos à mulher. A narrativa configura-se como um instrumento de contestação da tradição cristã e da tradição cultural no Ocidente, sobretudo no que diz respeito à normatização da sexualidade, ainda pensada nos limites do

casamento, com fins de reprodução, e a consequente eliminação da legitimidade do desejo físico. Nessa novela, o corpo se faz linguagem; ele é erotizado. Mas também não só o corpo se liberta dos grilhões repressivos da sociedade falocêntrica; a personagem feminina exerce todo o seu poder de fala em uma disputa de poder com as forças antagônicas que tentam cercear a sua ascensão. (BRITO, 2019, p. 106).

3.3.4 A presença da destruição em *Um copo de cólera*

Com os ataques do narrador e as reações da moça expostos acima, podemos perceber, também, a (oni)presença da destruição em *Um copo de cólera*, pois, a todo tempo, o chacareiro busca construir de si uma imagem de independência ideológica, valendo-se dessa imagem em sua disputa pelo poder com a amante, a qual busca destruir constantemente. Quanto a como se estrutura essa disputa pelo poder nessa novela, Brito (2010) fornece-nos um resumo preciso:

No Esporro, as palavras de baixo calão são os adjetivos que o narrador utiliza para caracterizar a mulher são: jornalista de merda, filha-da-puta, pilantra, puta, dentre outras palavras e expressões. *Essas expressões são os recursos que o homem tem para abater a mulher, pois ele estava diante de uma pessoa emancipada, que dominava não apenas os espaços públicos da sociedade, mas também uma instância de poder: a linguagem. É através da linguagem que a disputa de poder é travada.* A mulher que se posiciona não tem nome, mas tem uma função na sociedade, ela é jornalista e isso já é indicativo para analisá-la como uma mulher que sabe utilizar a palavra, que apresenta e representa o mundo pelo discurso. (BRITO, 2010, p. 94-95, grifos nossos)

Não fugindo à disputa à qual Brito (2010) se refere, a jovem jornalista não vê alternativa a não ser tentar fazer com o narrador o que ele tenta fazer com ela, isto é, destruí-lo para afirmar a si própria, parafraseando Abriata e Nascimento (2008). Se anteriormente tínhamos lançado a provocação de que a destruição da imagem do narrador ao final da novela poderia motivar uma reconstrução do relacionamento, com a jornalista passando a ditar de vez seus rumos, aqui lançamos outra, em sentido inverso: tendo-se igualado ao modo de agir dele, seria ela de fato capaz disso ou teria ela sido, na verdade, dominada por ele a todo tempo no jogo de manipulação a ponto de também colaborar para destruir a si própria, como em geral sustenta a crítica especializada?

Concluimos esta seção de nosso estudo, pois, promovendo um diálogo final com um dos críticos aos quais recorreremos em nossa tentativa de compreender *S. Bernardo e Um copo de cólera*. No caso, referimo-nos a Sabrina Sedlmayer (1997) e a um trecho de seu importante livro *Ao lado esquerdo do pai*, no qual ela traça uma interessante, mas a

nosso ver equivocada, comparação entre Paulo Honório e o narrador não-nomeado de *Um copo de cólera* no sentido do relacionamento de ambos com a linguagem:

Outra vez romance e novela se encontram: é pela imanência da perda – pela morte de Madalena, em *São Bernardo*, e pela ruptura do relacionamento amoroso em *Um copo de cólera* – que o verbo é descolado da boca dos fazendeiros. E, nos dois textos, é a figura feminina que representa a habilidade da tessitura das letras: uma, professora, a outra, jornalista. A perícia em manejar o vocabulário pertence, nessas duas narrativas ficcionais, ao mundo das mulheres, que também são responsáveis pela desestabilização da vida dos homens, já que arruínam o seu manejo com bichos, terras e plantas.

É como se a ausência feminina cravasse um significante ligado à linguagem, como se o episódio da ruptura amorosa convertesse os narradores em sujeitos amorosos. De narradores, que acreditavam na limpidez e transparência das palavras, eles se transformam em sujeitos da dúvida, indagando, depois da partida do objeto amoroso, sobre o que é a linguagem (SEDLMAYER, 1997, p. 39, grifos nossos).

Ao contrário de Sabrina Sedlmayer, não estamos tão seguros de as possíveis perdas de Madalena e da narradora não-nomeada converterem os narradores masculinos em sujeitos amorosos, muito menos que esses mesmos protagonistas antes acreditassem na linguagem como ferramenta de enunciação de verdades para, depois, passarem a se perguntar “o que é a linguagem?”. Como analisamos Paulo Honório e o narrador não-nomeado de *Um copo de cólera* como narradores infiéis dispostos a omitir ou distorcer fatos, ainda que alguns fatores escapem aos seus entendimentos, parece-nos mais acertado colocar em dúvida essa suposta natureza amorosa adquirida pós-perda. Outrossim, tendemos a interpretar ambos (e o mesmo vale, como demonstramos, para a narradora-protagonista de *Um copo de cólera*) desde o início como bastante conscientes sobre as possibilidades de a linguagem opacar o que deveria ser transparente – ou, nos termos de Paulo Honório sobre Madalena lembrados por Juarez Filho (2006), “ocultar com artifícios o que deve ser evidente” (RAMOS, 2018, p. 185) -, em especial em *S. Bernardo*, cujo narrador-protagonista admite essas omissões e distorções deliberadas às quais Juarez Filho se refere. Ou seja, seria no mínimo incongruente afirmar tratar-se de narradores-personagens pouco conscientes das possibilidades oferecidas pela linguagem.

Nesse sentido, também não nos alinhamos à interpretação proposta por Vieira (2019) para o trecho no qual o chacareiro aponta para as “mais escrotas contradições” de que todos seríamos “portadores”. Segundo o crítico, “embora a palavra seja a arma da discussão, ela é antevista como inócua” (VIEIRA, 2019, p. 11). Ao contrário, como cremos ter demonstrado consistentemente ao longo de nosso trabalho, se há um adjetivo impreciso para descrever a linguagem em *Um copo de cólera* (e em *S. Bernardo*), é “inócua”. Mais ainda, resgatando mais uma vez um pensador a cujas considerações Vieira

(2019) também recorre, Pierre Bourdieu, mesmo se se quiser argumentar, como fizemos, ser a dominação masculina em *Um copo de cólera* mais suposta do que factual, a linguagem é, no mínimo, utilizada pelo narrador para, a todo momento, induzir o leitor a crer ser ele, chacareiro, quem de fato controla a relação, e uma leitura mais apressada dessa narrativa, a nosso ver, acataria essa ideia. Ou seja, por qualquer ângulo possível para se examinar a questão, parece-nos questionável enxergar algum tipo de “inocuidade” na linguagem em *Um copo de cólera*, a menos que não se queira enxergar nela o potencial de “ocultar com artifícios o que deve ser evidente”, parafraseando novamente Paulo Honório em *S. Bernardo*.

Entretanto, Sedlmayer (1997) continua tendo o mérito de resumir, em breves linhas, o motivo de tanto incômodo, desconforto e descontentamento dos homens narradores. Como afirma a autora de *Ao lado esquerdo do pai*, no fundo, eles sabem que suas parceiras, exatamente por estarem aparelhadas intelectualmente para compreender o mundo e, mais ainda, os discursos pelos quais seus companheiros procuram dominá-las, não se submeterão incondicionalmente aos seus desígnios e poderão contestar ativamente sua autoridade e, quiçá, mudar os rumos seja dos respectivos relacionamentos, seja das vidas desses proprietários de terras. Vale registrar que consideramos a narradora de *Um copo de cólera* mais bem sucedida nesse intento do que Madalena por dois motivos. Primeiro, tal qual Juarez Filho (2006), somos bastante reticentes à sinceridade do arrependimento de Paulo Honório e tendemos a atribuir a consolidação de sua decadência mais a fatores externos (a “revolução”) do que à sua mudança verdadeira de percepção do mundo. Segundo, em última instância, mesmo se déssemos fé ao remorso do coronel, Madalena acaba sucumbindo ao mundo ficcional no qual se insere, enquanto a narradora-protagonista da novela sobrevive e, em nossa visão já expressa na primeira parte de nosso estudo, consegue trazer um novo equilíbrio a seu relacionamento amoroso.

De qualquer maneira, resta aos homens-narradores, portanto, mostrar suas reprovações às capacidades intelectuais de suas mulheres e, cada um por seus meios, minar a credibilidade delas perante o leitor/narratário, inclusive quando tentam fazer parecer que, em suas opiniões, a linguagem seria “inócua”. A nosso ver, justamente essa tentativa contínua de desconstruir a imagem dessas mulheres permite-nos interpretar a violência e a própria destruição como elementos fundamentais para a compreensão de *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, e de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço” (RAMOS, 2018, p. 88). Ao longo de nosso percurso neste trabalho, cremos ter evidenciado duas dimensões importantes que essa descrição de Paulo Honório sobre sua própria técnica narrativa pode nos revelar sobre *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos (2018), e sobre *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar (2013). A primeira delas diz respeito a como o narrador-protagonista do romance e os narradores-protagonistas da novela a todo momento não estão, de forma alguma, contando os acontecimentos “na linha reta do comentário objetivo” (NASSAR, 2013, p. 36). Na verdade, como cremos ter demonstrado em nosso trabalho, esses narradores parecem ter dois grandes objetivos ao recontarem, a seus modos, alguns acontecimentos de suas vidas. Primeiro, buscam construir na mente do leitor/narratário imagens favoráveis de si mesmos. Voltamos a destacar, como exemplo disso, o caso do narrador masculino da novela de Raduan Nassar, pois, a nosso ver, como procuramos demonstrar ao discutirmos a infidelidade dos narradores de *Um copo de cólera*, o chacareiro pretende, a todo momento, mostrar ter uma dominância e uma ascendência no mínimo duvidosas sobre a jornalista. Segundo, e intrinsecamente ligado ao primeiro objetivo tanto em *S. Bernardo* como em *Um copo de cólera*, Paulo Honório, o chacareiro e, até certo ponto, mesmo a jovem jornalista buscam desmoralizar, de uma forma ou de outra, todos aqueles que, por não se adequarem às suas visões do mundo, são encarados como adversários ou como inimigos a serem eliminados, ou, em termos carpeauxianos, destruídos, seja para evitar ameaças ao seu poder e ao seu sentimento de propriedade (Paulo Honório), seja para afirmarem a si próprios (o chacareiro e a jornalista). Especificamente no caso de Paulo Honório, aliás, vale a pena citarmos novamente Gonçalves (2012). Apesar de esse crítico dar mais fé à sinceridade do relato do protagonista de *S. Bernardo* do que nós (Gonçalves está entre quem enxerga uma nítida separação entre Paulo Honório-narrador e Paulo Honório-personagem, hipótese colocada em dúvida por nós durante todo o estudo), sua descrição dos mecanismos persuasivos do personagem-coronel em relação ao narratário não poderia ser mais precisa. Segundo Gonçalves (2012, p. 42),

Tomado por uma certa fixidez em sua caracterização, o personagem – auxiliado pelo esforço de aproximação do narrador ao seu perfil e pela narração e argumentação tendenciosas – tem sua postura de persuasor como uma de suas ferramentas para impedir outras possibilidades de interpretação da realidade, para sufocar possíveis maneiras diferentes de pensamento e para alterar

concepções que destoem das suas e que comprometam a autenticidade do seu discurso. No plano monologizado de São Bernardo, vemos as vozes dos outros personagens serem habilidosamente controladas pelo narrador-personagem para preservar sua postura ideológica. Em seu trabalho de construção de uma imagem inicial de si marcada por um individualismo progressista, ele busca conduzir também o narratário pelo caminho estreito do convencimento de certos pressupostos, para realizar a exposição de suas teses e provocar a adesão, transmitir ideias e ditar seus preceitos, sempre concentrado em seus fins específicos.

Com essa característica de ambas as narrativas em mente, parece-nos coerente a sintética reflexão de Barros e Lima (2007) sobre como poderia se dar a leitura de *Um copo de cólera*. Suas considerações, a nosso ver, guardadas as diferenças já apontadas por nós e por tantos outros entre a novela nassariana e o romance graciliânico, também são aplicáveis a *S. Bernardo*. Segundo os autores, o leitor “se percebe sugado para dentro da enxurrada de pensamentos do protagonista, estreitando a relação do narrador com o leitor, numa espécie de jogo de convencimento”, e

isso acontece porque o narrador toma um posicionamento autodiegético, que compromete a confiabilidade do discurso e gera certa desconfiança por parte do leitor, que dessa forma, transforma-se num espectador do universo privado e subjetivo dos personagens (BARROS, 2007, p. 55).

Mesmo considerando que Barros e Lima (2007) pensem em um leitor a nosso juízo excessivamente idealizado – afinal, nem toda leitura é uma leitura crítica ou cética necessariamente, e mesmo a esse tipo de leitura algumas nuances podem escapar –, uma leitura mais desconfiada de ambas as narrativas parece-nos o melhor caminho, como viemos advogando até o momento.

Já a segunda dessas dimensões, intimamente ligada à primeira, é justamente como, em ambas as narrativas, em especial em *S. Bernardo*, esses “bagaços” que os narradores tentam tirar do campo de vista do leitor/narratário manifestam-se, em diversas ocasiões, como o que Bourdieu (2001; 2020) denominaria “violência simbólica” -, e podem passar despercebidos em uma leitura menos minuciosa de cada uma dessas obras. Nesse sentido, podemos voltar a dialogar com o trabalho de Ferreira (2007), que, apesar de abordar somente *Um copo de cólera*, de certa maneira resume um pouco do que acontece também em *S. Bernardo*. Segundo Ferreira, na novela,

temos um fragmento do cotidiano levado à cena em lentes ampliadas, num palco virtual, com cenários simples e economia de meios, numa densidade e contundência de embates dos papéis de gênero, socioculturais, profissionais, ideológicos, subjetivos, etc., que, apesar de pontuados pelo viés das questões de gênero, as ultrapassam (FERREIRA, 2007, p. 64).

Evidentemente, não abordamos *S. Bernardo* a partir das questões de gênero nem as consideramos o ponto principal dessa narrativa – ainda interpretamos, com Candido (1992), a violência e o sentimento de propriedade de Paulo Honório como duas “linhas de força” mais importantes para a análise do romance de Graciliano Ramos -, mas não podemos deixar de reconhecer, como feito em ambas as partes de nosso estudo, a grande importância desse tipo de conflito na obra. Além disso, como Ferreira (2007) ensina sobre a novela de Raduan Nassar, e como também mostramos ao correr de nossa análise, outros tipos de conflitos, em especial os socioculturais e ideológicos listados pela autora, perpassam o romance e constituem, pois, para além da violência, mais um ponto de aproximação entre as obras do escritor alagoano e do paulista.

Destacamos, também, as aproximações e distanciamentos em relação aos tipos de violência detectados em ambas as narrativas. Isso se dá, a nosso ver, pelos diferentes períodos históricos nos quais essas obras foram escritas e publicadas. Se podemos afirmar, como fazem, por diferentes vertentes e com conclusões igualmente distintas, críticos sãobernardianos como Juarez Filho (2006), Gonçalves (2012), Candido (1992) e Lafetá (1995), que *S. Bernardo* mantém um diálogo bastante instigante com a sociedade brasileira pré e pós-Revolução de 30, não nos parece um salto de fé enxergar esse mesmo tipo de diálogo em *Um copo de cólera*, tal como advogam Lima (2006), Peixoto (2011), Azevedo (2015) e Rocha (2016). Aliás, defendemos até mesmo que ambas as obras, precisamente pelas diferentes maneiras pelas quais ajudam a desnudar diversas violências ainda recorrentes na sociedade brasileira contemporânea – destacaríamos, nos últimos tempos, as violências contra as mulheres e o sentimento anti-intelectual, presentes inclusive no discurso de autoridades públicas reincidentes na propagação de discursos intolerantes contra as minorias -, podem auxiliar consideravelmente na discussão do problema da violência no Brasil e, talvez, das formas como determinados grupos políticos evidenciam ou mascaram essa questão a depender da conveniência de momento. Pensemos, por exemplo, em Paulo Honório objetificando constantemente as mulheres que não julga dignas de um tratamento humano e, ao mesmo tempo, desmoralizando aquelas cujas aspirações ultrapassam o espaço do lar (comportamento característico da violência simbólica como instrumento de dominação masculina, segundo Bourdieu) – como se pode notar no trecho analisado por nós na segunda parte no qual Paulo Honório opina sobre “mulheres sabidas” (RAMOS, 2018, p. 158-159) – e comparemos com a recente onda de ataques sofridos pelas mulheres que ousaram, como Madalena e como a

jornalista de *Um copo de cólera*, atuar na vida pública de um modo incômodo aos defensores de visões de mundo mais tradicionalistas.

Além disso, sentimos que um objetivo implícito de nosso trabalho também foi alcançado com êxito. Afinal, temos percebido, com certa preocupação, uma tendência geral de crença absoluta nos discursos dos indivíduos como absolutamente “fiéis” – em sentido parecido, se não igual, com o aplicado por Booth (1983) em suas elucubrações teóricas sobre o narrador infiel, discutidas sinteticamente na primeira parte de nosso estudo – às ideias desses indivíduos sobre os mais diversos âmbitos da vida, quer privada, quer pública. Em outras palavras, parece-nos haver uma tendência geral a interpretar inclusive discursos de políticos profissionais como se estes se valessem, sempre, da linguagem de um modo tão ingênuo quanto sincero. Nesse sentido, por analogia à situação por nós examinada dos três narradores infiéis de *S. Bernardo* e de *Um copo de cólera*, parece-nos um tanto precipitado tratar todos os discursos de determinadas figuras da política, mesmo quando aparentemente pautados na incultura e na falta de lógica, como expressões sinceras de crenças suas sobre o mundo e não como, por exemplo, artimanhas para pautar o debate público de acordo com os interesses dos grupos por eles representados na vida pública de um país. Afinal, tal como a suposta confissão de Paulo Honório não envolve, como discutimos anteriormente, uma discussão franca e aberta sobre “crimes que me imputam” (RAMOS, 2018, p. 216), e tal como o chacareiro em *Um copo de cólera* reproduz apenas de passagem um comentário da jornalista sobre “o quê das tuas transas” (NASSAR, 2013, p. 54), mesmo esses políticos supostamente ignaros não o são a ponto de deixarem a discussão pública ser pautada por fatos para eles comprometedores de alguma maneira, seja no âmbito privado, seja no âmbito público.

Em suma, encaramos este nosso trabalho como um convite à reflexão sobre as relações entre violência e linguagem em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, e em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, e sobre como essas relações podem ser figuradas em obras literárias, mas também, e principalmente, sobre como a linguagem pode ser e é frequentemente usada em diferentes contextos sociais para a defesa de interesses de ordem privada ou pública. Afinal, assim como às vezes é frutífero especular sobre quão “fiéis” são de fato esses narradores-protagonistas em suas declarações sobre si e sobre suas circunstâncias, também pode ser benéfico aplicar a mesma lógica a quem, talvez, saiba muito bem o que fez, está fazendo e, provavelmente, continuará a fazer.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AZEVEDO, Daiane Crivelaro de. *Tradição e ruptura: a (des)ordem como cicatriz na literatura de Raduan Nassar*. 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- AZEVÊDO, Estevão Andozia. *O corpo erótico das palavras: um estudo da obra de Raduan Nassar*. 2015. 210 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BARROS, Tania Sturzbecher de; LIMA, Sérgio Fernandes. *Um copo de cólera: narração, discurso e espetáculo – uma obra pós-moderna*. *Acta Científica. Ciências Humanas* (online), v. 1, n. 12, p. 53-59, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.unasp.edu.br/acch/article/view/459/461>. Acesso em 01 mar. 2021.
- BASTOS, Francisco Glauco Gomes. *Graciliano Ramos: formação intelectual, literária e campo de conflito da escritura em S. Bernardo*. 2012. 135 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- BASTOS, Hermenegildo José de Menezes. Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em *S. Bernardo*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 60, p. 19-33, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/97689/96504>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- BERGAMINI JUNIOR, Atílio. Aspectos do romance São Bernardo. *Nau Literária*, Porto Alegre, v.4, n. 02, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/6136>. Acesso em: 18 jul. 2020.
- BISPO, André Aparecido. *A ficção e a confissão de Paulo Honório: o significado da estrutura do romance S. Bernardo*, de Graciliano Ramos. 2013. 60 f. TCC (Graduação – Curso de Licenciatura em Educação do Campo), Faculdade UnB Planaltina, Planaltina.
- BOOTH, Wayne. Types of Narration. In: BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 149-165.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Tradução de: Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. 17. ed. Tradução de: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos: coletânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. 315 p. (Coleção Fortuna Crítica)

BRITO, Dislene Cardoso de. *Transgressão e (des)ordem em Lavoura arcaica e Um copo de cólera: a construção identitária da mulher nas narrativas de Raduan Nassar*. 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística), Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BRITO, Dislene Cardoso de. O corpo antes da roupa: transgressão e (des)ordem em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 22, p. 105-127, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/24819/19000>. Acesso em: 02 fev. 2021.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34, 1992.

CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e Fins*. 42. ed. Rio de Janeiro: Danúbio, 2018, p. 329-340.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 1. ed. Tradução de: Cleonice Paes Mourão Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COUTINHO, C. N. Graciliano Ramos. In: COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

DELMASCHIO, Andréia. *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. São Paulo: Annablume, 2004.

FLAUZINO, Valter Donizete. *A escrita e a escritura em S. Bernardo, de Graciliano Ramos: a confluência das memórias e dos olhares*. 2012. 143 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://leto.pucsp.br/bitstream/handle/14698/1/Valter%20Donizete%20Flauzino.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

FERREIRA, Ana Débora Alves. *Um copo que irriga uma lavoura árida: a crise da representação na obra alegórica de Raduan Nassar*. 2007. 153f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8417/1/Ana%20D%C3%A9bora%20Alves%20Ferreira.pdf#:~:text=Um%20copo%20que%20irriga%20uma%20lavoura%20%C3%A1rida%20%3A,na%20literatura.%203.%20Alegoria.%204.%20Vida%20intelectual.%20I>. Acesso em: 19 set. 2020.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de: Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP* n. 53, São Paulo, EDUSP, março/maio de 2002, p.166-182.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa – ensaio de método. *In*: GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de: Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. p. 79-343.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Tradução de Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1967.

GOMES, Eustáquio. Notas à margem de *Um copo de cólera*. *In*: GOMES, Eustáquio. *Ensaaios mínimos*. Campinas: Pontes, 1988. p. 39-45.

GONÇALVES, Rogério Gustavo. *Dialogismo e Ironia em São Bernardo, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

GRANJA, Lúcia. De silêncios e silenciamentos: *Dom Casmurro* e *Um copo de cólera*. *In*: GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SENNA, Marta de (Orgs.). *Machado de Assis: permanências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ 7Letras, 2018. p. 156-168.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. *Mito e verdade na revolução brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1963.

HORA, Álisson Alves da. *Itinerários do mal no romance brasileiro no século XX: das angústias nas veredas às distopias individuais e coletivas*. 2017. 281f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/25113>. Acesso em 10 jan. 2021.

JESUS, Ana Carolina Belchior de. *Literatura e filosofia: alteridade e dialogismo poético nas obras *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar*. 2011. 182f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-25022013-100351/pt-br.php>. Acesso em 13 fev. 2021.

JUAREZ FILHO, Edmundo. *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*. 2006. 258f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Universidade Federal de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23082007-133901/pt-br.php>. Acesso em 24 abr. 2020.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia (posfácio). *In*: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1995. p. 192-217.

LIMA, Thayse Leal. *O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar*. 2006. 141 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LIMA, Marcelo Fernando de; OLIVEIRA, Eliane Basílio de. “O senhor conhece a mulher que possui”: dominação masculina em *Dom Casmurro* e *S. Bernardo*. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 17, n. 2, p. 35-54, 2019. Disponível em:

<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1354/1035>. Acesso em 04 mar. 2021.

LOBO, Alexandre. As raízes de Paulo Honório: uma leitura de *São Bernardo* a partir de *Raízes do Brasil*. *Nau Literária*, Porto Alegre, v.4, n. 02, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5991>. Acesso em: 17 mar. 2020.

MARINHO, Maria Celina Novaes. Representação das linguagens sociais no romance: desencontro cultural e ideológico em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. *Língua e Literatura*, n. 22, p. 123-135, 1996.

MICHAUD, Yves. *A violência*. Tradução de: L. Garcia. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MONTEIRO, Israel de França. *(De)formação em S. Bernardo: a reificação de Paulo Honório e seu aprendizado no percurso da vantagem*. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_pdf_Israel.pdf. Acesso em: 25 mai. 2020.

NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lúcia Rodella. Um Copo de Cólera: a Afirmação de Si e a Destruição do Outro. *Revista Intercâmbio*, São Paulo, v. 17, 2008, p. 142-153. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/intercambio/article/view/3580/2341>. Acesso em: 15 jun. 2019.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PALMA, Esperanza. Authoritarianism. In: RITZER, George. (ed.) *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007. p. 222-225.

PEIXOTO, Ana Paula Mello. *Nas tramas da trapaça: uma análise de Um copo de cólera sob a perspectiva dos estudos de gênero*. 2011. 203 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-graduação em Letras, Curitiba.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 100 ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

RASSIER, Luciana Wrege. As armadilhas do discurso: sofisticada e retórica em Um copo de cólera, de Raduan Nassar. *Litterata – Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*, Ilhéus, v.1, n. 1, 2011, p. 315-338. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/545>. Acesso em 19 jun. 2019.

ROCHA, Marijara Oliveira da. *As gotas que transbordam do copo: a disputa pelo poder em Um copo de cólera*. 2016. 129 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE).

SALES, Jucelino de. *Um copo de cólera: entre a literatura e o cinema o espaço como espetáculo da vida*. *Linguagem – Estudos e Pesquisas*, Catalão-GO, v. 17, n. 01, p. 77-100, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/32249/17214>. Acesso em: 31 jan. 2021.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

STRELOW, Aline. A representação do jornalista como personagem na literatura brasileira da década de 70. *Conexão – Comunicação e Cultura* (UCS), Caxias do Sul, v. 8, n. 16, 2009, p. 53-76. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/126/117>. Acesso em: 10 out. 2020.

VICENTE, Vanderlei da Silva. A união Paulo Honório x Madalena em *São Bernardo*: além de uma manual de zootecnia. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 4, n. 02, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/6045>. Acesso em 17 mar. 2020.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *As obrigações da ordem e os chamados do desejo: a transgressão na obra de Raduan Nassar*. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. Razão e paixão em cartaz: uma leitura de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v.17, n. 2, p. 1-18, 2019. Disponível em: <https://mail.uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1350/1056>. Acesso em 16 fev. 2021.

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 03/03/2022



Assinatura do autor