

MATÉRIA E MEMÓRIA: CONSIDERAÇÕES BERGSONIANAS SOBRE O ROMANCE SÃO BERNARDO, DE GRACILIANO RAMOS

MATERIAL AND MEMORY: BERGSONIAN CONSIDERATIONS ABOUT ROMANCE SÃO BERNARDO, BY GRACILIANO RAMOS

Ivanildo Araujo NUNES¹

Carlos Eduardo Japiassu de QUEIROZ²

RESUMO: Este artigo pretende analisar as abordagens bergsonianas no discurso romanesco. Por meio de concepções filosóficas e literárias, será abordado o aspecto memorialista e sua aplicação na narrativa literária, particularmente na obra *São Bernardo* (1934) de Graciliano Ramos. A partir do livro *Matéria e Memória* (1896) de Henri Bergson, desenvolvo meu exame.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; São Bernardo; Literatura.

ABSTRACT: This article intends to analyze the Bergsonian approaches in the romanesque discourse. Through philosophical and literary conceptions, will be approached the memorialist aspect and its application in the literary narrative, particularly in the *São Bernardo* (1934) work of Graciliano Ramos. From the book *Matéria e Memória* (1896) by Henri Bergson, develop my examination.

KEYWORDS: Memory; São Bernardo; Literature.

Introdução

Graciliano Ramos surgiu na chamada Geração de 1930, época do surto nordestino (CANDIDO, 2006, p.18). Conseguiu por meio dos seus romances, executar com perícia, o exame das mazelas sociais, fazendo-as emergir nas almas das suas personagens, além das feridas psicológicas, expostas como consequência de um passado injusto e pernicioso.

Graciliano Ramos de Oliveira, nasceu em 1892, foi jornalista, político, administrador; além de escritor. Segundo acentuou o ensaísta Antonio Candido, Ramos nasceu dentro dos padrões da velha sociedade brasileira, repleta de oligarquias na política da província, posteriormente do Estado (1961, p.5).

1. Mestre em Cinema e Narrativas Sociais/PPGCINE pela UFS (2018), graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Tiradentes (2008) e pós-graduado em Gestão Escolar pela Faculdade São Luís de França (2014). Orcid: orcid.org/0000-0003-0267-6592 E-mail: hd_ivan@hotmail.com

2. Pós Doutor em Letras, (UALG), Portugal. Professor Associado do Departamento de Letras Vernáculas, da UFS. Orcid: orcid.org/0000-0003-1449-3507. E-mail: cjejapiassu4@gmail.com

Ramos conheceu a República brasileira (de 1889 a 1930), de cunho acentuadamente federalista. Minas Gerais e São Paulo eram líderes na exportação cafeeira, a economia nacional expandia. Fazendeiros, banqueiros, jurista e intelectuais, gabavam-se da ascensão do país. Contudo, houve a primeira grande guerra (1914), e então a grande crise mundial (1929). Com a quebra da bolsa, os EUA como maior importador de café, minimizou a compra, o preço do nosso produto foi desvalorizado, nossa economia foi comprometida. Principiaram movimentos progressistas contra os poderes oligárquicos em todo país. Essa necessidade de mudança do povo alcançou a literatura e as artes. Com a segunda grande guerra (1939-1945) houve a massificação da indústria, as pessoas migravam para os grandes centros e as regiões rurais perderam moradores e conseqüentemente trabalhadores. (CANDIDO, 1961, p.5).

Deveras, a literatura de Graciliano Ramos é o espelho daquele período, foi contaminada pela temática agrária. O declínio dessa época e a mudança do povo foram detalhados em suas obras. Ramos faleceu em 1953. “O velho Brasil, que Graciliano viu ao nascer, era, quando morreu, uma nação aberta ao ritmo do progresso moderno, ligada aos movimentos materiais e espirituais do tempo.” (CANDIDO, 1961, p.6).

No que tange aos romances do escritor Graciliano Ramos, Antonio Candido frisou três aspectos distintos.

- a) Os romances em primeira pessoa;
- b) As narrativas em terceira pessoa;
- c) As obras autobiográficas.

Caetés (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), foram romances em que a escrita era essencialmente em primeira pessoa. A narratologia, paulatinamente exteriorizava o comportamento sombrio e perverso do(s) protagonista(s). Somado a isso, o aspecto social.

Vidas secas (1938) e *Insônia* (1947), foram obras implacáveis, no que diz respeito a questão social. Infelizmente, o autor não teve o zelo de aprofundar-se nas personagens, assim como as obras anteriores.

Infância (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953) foram obras extraídas das experiências do próprio Graciliano Ramos. Ele evidenciou seus temores e fracassos em um mergulho interior, caótico e sublime. Por certo que Graciliano Ramos escreveu outras obras, porém, Candido demarcou elementos que ele julgou mais significativos, como por exemplo, a estilística nas obras do escritor alagoano: “*De modo geral, há nelas uma característica interessante: à medida que os livros passam, vai se acentuando a necessidade de abastecer a imaginação no arsenal da memória.*” (CANDIDO, 2006, p.102).

A memória é o ponto central em nossa análise, além de ser uma temática costumaz na obra do autor Graciliano Ramos. Em seus livros *Caetés*, *Infância*, e nas *Memórias do Cárcere*, além do seu livro *São Bernardo*, nele também o reconhecemos

como grande memorialista. Candido, chama este último de - evocações autobiográficas (2006, p.57). *S. Bernardo*, é composto por uma narrativa solipsista, igualmente robusta de reminiscências.

Nesta obra romanesca, Paulo Honório, um homem de origem humilde, que tinha uma antiga ambição, torna-se proprietário da fazenda na qual trabalhou, São Bernardo, situada em Viçosa, Alagoas. O protagonista Honório, ascende socialmente após conquistar a fazenda. Como leitores, somos lançados em um universo desconhecido – a vida de Paulo Honório. Inicialmente tateamos, buscando localizar um lugar-comum em meio a gigantesca propriedade que o protagonista adquire. Há uma breve citação sobre o período que o herói trabalha em S. Bernardo, mas não há uma riqueza descritiva para explicá-la. O que sabemos é que o protagonista quer, então, somos lançados diretamente na ação, no meio dos fatos.

Como ressaltou o ensaísta Lafetá, apenas uma voz narrativa falando em primeira pessoa o dirige (Honório). E dirige o resto também – os outros personagens na execução da narrativa. Sua perseverança cobre tudo, e aquilo que de mais forte nos fica das páginas iniciais é a impressão da sua figura. Explicitamente, não diz nada sobre si mesmo, contudo, fornece-nos a sua imagem: 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, 1979, p. 194).

Após obter a propriedade almejada, Honório se casa com uma professora da capital, Madalena. “Estava acostumado as relações de domínio, e vê em tudo, quase obsessivamente, a situação de possuidor e coisa possuída, não percebe a nobreza da esposa nem a natureza verdadeira do seu próprio sentimento.” (CANDIDO, 2006, p. 108). Os sentimentos autocentrados do protagonista³, arruinam não apenas o relacionamento do casal, mas também a estrutura temporal da obra. “(...) a narração obsessiva do tempo que, cronometrado com precisão pelo narrador, delimita as ações de forma clara e – no caso – produz um efeito de crueldade.” (LAFETÁ, 1979, p. 197). Vê-se desde embaralhamento de cenas, detalhes narratológicos, além de expressões rústicas e provérbios regionalistas.

Na confecção do romance *S. Bernardo*, Ramos adota uma linguagem simples, e arquiteta uma crítica aos autores de sua época, os de vocabulário rebuscado. Para o autor alagoano, o artificialismo de suas locuções, distanciava o leitor do diálogo social real. O personagem Gondim condenava a literatura de escrita coloquial. Não obstante, Paulo Honório elogiava a tangibilidade e a compreensão. “Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível. [...] eram para mim, semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa.” (RAMOS, 1997, p.156).

3. Num nítido antinaturalismo, a técnica é aqui determinada pela redução de tudo, seres e coisas, ao protagonista. Não se trata mais de situar um personagem no contexto social, mas de submeter o contexto ao seu drama íntimo. (CANDIDO, 1961, p. 9).

O crítico Lafetá, assinala alguns pontos importantes e elementares na técnica narrativa aplicada ao romance. A princípio ressalta a naturalidade na forma direta de tratar o assunto. Há algo para ser dito e se vai até lá sem rodeio, há um projeto a ser cumprido de imediato. As dificuldades aparecem, e numa penada são explicadas e postos de lado: João Nogueira, padre Silvestre e Azevedo Gondim, os parceiros da empreita fracassada, são afastados com segurança pelo narrador, que demonstra saber o que deseja, pois tem energia suficiente para executá-lo. E, por fim, mostramos interesse pelo narrador, que quer tanto falar sobre si mesmo.

A autora Maria Celina Novaes Marinho através do seu livro: *A Imagem da Linguagem na Obra de Graciliano Ramos* (2000) percebe a cautela com que o autor alagoano engendra o seu São Bernardo: “[...] Paulo Honório utiliza na narração termos da sua linguagem sertaneja; não deixa, contudo, de manifestar receio de que a sua linguagem e o seu modo de narrar não sejam adequados à prática literária”. (MARINHO, 2000, p.42).

Narrativas no tempo

Na literatura, sobretudo, na literatura moderna, o tempo tornou-se um atrativo. Anacronias, pluralidades temporais, fluxos de consciências – foram artifícios estilísticos cada vez mais abundantes nos romances, ao demarcar o passado a partir de imagens-mentais ou gatilhos emocionais como fez o romancista Proust. A estilística proustiana tornou-se um hábito literário, autores como Joyce, Woolf, Mann, brincavam com o tempo por meio das narrativas em boa parte de seus livros.

No Brasil, o movimento modernista em seu experimentalismo artístico, violou convenções, e uma delas foi a quebra da linearidade nas narrativas. Adotou-se a arte europeia como paradigma, resgatou-se o primitivismo negro e indígena nacional, para enfim romper com tudo, na busca pela originalidade. Graciliano foi um dos tais, que adotou em sua estilística o uso de reminiscências, ou seja, narrativas fora do tempo mensurável. Foi uma das marcas autorais do autor, que acentua alguns dos seus romances.

No romance *Caetés*, assim como no *São Bernardo*, os monólogos internos regem a trama, e ambos estão concatenados a experiência do narrador (tempo do eu). Semelhante ao *Dom Casmurro*⁴ (1899) do escritor Machado de Assis, somos guiados pela perspectiva do protagonista (Bentinho), que sinaliza traços de paranoia.

Em *São Bernardo*, Paulo Honório, busca alguém para escrever sua história. Todos mostram-se inaptos, por ter uma escrita culta (como também, já fora dito) ou por não. Francamente, a posição patriarcal de Paulo Honório, exerce juízo sobre tudo e todos, e somente sob seu olhar é que tudo poderia dar certo.

4. Romance machadiano, que é nomeado por muitos críticos como o terceiro na “Trilogia Realista” de Machado de Assis.

Em Paulo Honório, o sentimento de propriedade, mais do que simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas. Colorindo e deformando. Uma personalidade forte, nucleada por paixão duradoura - avareza, paternidade, ambição, crueldade -, tende a extremar-se, em detrimento do equilíbrio do espírito. (CANDIDO, 1992, p.39).

É uma espiral metalinguística, o autor Graciliano Ramos em sua liberdade criativa, engendra um personagem-autor que também reclama a liberdade autoral a vista do olhar dos seus leitores, tencionando até ocultar-se em um pseudônimo ao contar sua história.

Todo o romance é narrado em primeira pessoa, por um eu protagonista, que busca recapitular sua história, contando-a para si e para nós (leitores). Esse afastamento proporciona ao narrador uma pseudo-onisciência, associada a um olhar dilatado, capaz de nos apontar os pontos importantes da trama e seu respectivo progresso. Logo, na operação narrativa surgem dois objetivos por parte do protagonista, o primeiro é a objetividade e a ciência que ele tem em face das situações que nos esclarece, o segundo é o seu distanciamento temporal (LAFETÁ, 1979, p. 197). A princípio, a causa dele compor sua biografia nos é oculta.

No capítulo trinta e seis do romance, Paulo Honório, com cinquenta anos revela a causa de compor sua escrita, após dois anos da morte de Madalena. “*Desde então procuro descascar fatos, sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto.*” (RAMOS, 1997, p.183).

Enquanto relembra fatos, fuma e bebe, passado e presente ocorrem no mesmo instante, em uma coalescência⁵. Honório, atento ao agora, reclama em sua escrita a brevidade da vida. Por isso, sentiu a necessidade de contar sua própria história. Honório, ao narrar a própria história pede para que a registrem, e fica iracundo ao distanciá-lo dela. “– *Vá para o inferno, Gondim. Você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota.*” (RAMOS, 1997, p.183). Embora os fatos fossem verificáveis, a questão subjetiva distanciava os fatos do narrador.

De “uma infinita docilidade”, o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilata-los indefinidamente ou de contrai-los num momento único. (NUNES, 1988, p.25).

Embora boa parte do romance seja no tempo psicológico, a tipologia da intriga obedece padrões desde os tempos helênicos, e é composta de encandeamentos que

5. Fenômeno explorado por Bergson.

eclodem em uma reviravolta, muito embora o estilo “moderno” viole tal tradição ao explorar o tédio e aquilo que é corriqueiro na narrativa. A intriga em sua estrutura exige uma reviravolta (peripécia⁶).

A peripécia em *São Bernardo* ocorre quando o ciúme do protagonista perverte toda a trama, levando a morte da sua esposa. Segundo Ricoeur, toda narratologia tem ações, exigem agentes, são repletas de meandros e buscam um fim (RICOEUR, 1994, p.105). Apoiada no clareamento da realidade, reescreve motivos, e ensejos propriamente ditos, que podem implicar na infelicidade ou infortúnio, toda trama em sua teia de significação apresenta-se de maneira inteligível a nossa compreensão. Assim é montado o tecido narrativo, que por sua vez está atrelado ao tempo.

[...] o claro assinalamento temporal (“ decidido a acabar depressa com aquela infelicidade”), também joga com o tempo (“Nove horas no relógio da sacristia” ; “Nem sei quanto tempo estive ali, em pé), mas desta vez cedendo (“ À medida, porém, que as horas se passavam, sentia-me caído num estado de perplexidade e covardia.”), lutando durante três horas (“ o relógio da sacristia tocou meia-noite.”), e acabando por fim derrotado, perdida a noção do tempo (“O relógio tinha parado, mas julgo que dormi horas”). Parado. Com a mesma notação constata, instantes depois, a morte de Madalena: “Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado. (LAFETÁ, 1979, p. 211).

Paulo Honório monta sua própria trama, mesmo afirmando sua falta de perícia. “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor.” (RAMOS, 1997, p. 9). O protagonista-escritor reconfigura sua história a partir de suas experiências, reescreve dois capítulos feitos por Gondim, com o intuito de “expurgá-los”. Ricoeur nomeia o ato criação da trama de *referência cruzada*⁷: “Com efeito, a inserção da história na ação e na vida, sua capacidade de reconfigurar o tempo coloca em jogo a questão da verdade em história.” (RICOEUR, 1994, p.135).

O texto comporta a “verdade” de Paulo Honório, logo, traz consigo incongruências e dúvidas, sobretudo quanto a questão do tempo, assim como a trama, o tempo foi ressignificado. O escritor da própria trama infere sobre o seu passado.

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. (RAMOS, 1997, p.8)

6. Segundo Aristóteles, é um dos elementos fundamentais da tragédia, mais precisamente do enredo trágico. Consiste na mudança súbita de condições ou destino, que deve ocorrer de modo verossímil e necessário (ABBAGNANO, 1998, p. 758).

7. Seria a pretensão à verdade da história e da ficção.

Mesmo não habituado a reflexões, Honório as faz, e demora-se em tais ações. Os fatos longínquos de seu passado são trazidos à tona, um a um. Segundo o conceito do filósofo Paul Ricoeur, a partir do exame do texto agostiniano, o passado pode ser alcançado se a alma for distendida, também o presente poderá ser apreendido se mantermos a atenção.

A obra ricoeureana *Tempo e narrativa* (1983) aponta-nos três presentes: O presente do passado, que é a memória, o presente do presente, que é a visão (*contuitus*), e o presente do futuro, que é a espera, são três tempos. Tal argumento é apoiado em Santo Agostinho:

Quem há que possa dizer-me que não há três tempos, o passado, o presente e o futuro, tal como aprendemos quando éramos crianças, e ensinamos às crianças, mas apenas o presente, já que os outros dois não existem? Ou será que também existem, mas o presente procede de alguma coisa oculta, quando de futuro se torna presente, e o passado se afasta para alguma coisa oculta, quando de presente se torna passado? Onde é que aqueles que vaticinaram coisas futuras as viram, se elas ainda não existem? (AGOSTINHO, 2008,115).

É certo que a hipótese do *triplo presente* não pode ser de toda explorada no romance *S. Bernardo*. Principalmente pela ausência de expectativa (futuro) por parte do protagonista do romance em questão. Não obstante, Paulo Honório oscila entre presente (*intentio animi*) e o passado (*distentio animi*).

Intentio animi seria a atenção voltada para o presente, só assim, o mesmo pode ser apreendido, conforme Ricoeur. O protagonista volta sua atenção à laranjeira, as coisas a sua volta, e sua atenção demarca o instante. “Nessa nova descrição do ato de receber, o presente muda de sentido: não é mais um ponto, sequer um ponto de passagem, é uma intenção presente.” (RICOEUR, 1994, p. 38).

De acordo com a hipótese de ricoeureana, a lembrança está na alma, assim, para o indivíduo alcançá-la deve distendê-la ao passado, em direção à memória distanciando-se do presente pontual. Isso ocorre no romance incontáveis vezes: “Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? Uma? Uma e meia? Ou metade de qualquer outra hora?” (RAMOS, 1997, p.155).

O cenário é único, a sala de jantar, porém, a alma de Honório distendida despercebida do presente, acessa o pretérito. Para Ricoeur (1994, p. 40), a *distentio* não é senão a falha, a não-coincidência entre as três modalidades da ação: as forças vivas de minha atividade são distendidas em direção a memória, por causa do que eu disse, e em direção a expectativa, por causa do que vou dizer.

A medida do tempo explorada pela *intentio-distentio* destaca a eternidade da alma segundo Santo Agostinho. Na esfera espiritual, o homem como matéria fenece,

mas sua alma é eterna, assim, as experiências hospedadas na memória estão alojadas na alma, que pela percepção e distensão podem ser acessadas.

E, com efeito, toda a dialética, interna ao próprio tempo, da *intentio-distentio* que se acha retomada sob o signo do contraste entre a eternidade e o tempo. Enquanto a *distentio* torna-se sinônimo da dispersão na multiplicidade e da errança do velho homem, a *intentio* tende a se identificar com a unificação com o homem interior (RICOEUR, 1994, p. 50).

As imagens da memória

O homem interior em Paulo Honório, assemelha-se ao *Hyde* de Stevenson⁸, é sombrio, melancólico, humilhava a esposa, além de ser indiferente ao próprio filho. Honório reconhece que está com um aspecto anômalo, e que é um pouco tarde para bancar o escritor, mesmo assim escreve. Parece haver uma necessidade, uma pulsão criadora, instintiva, dionisíaca⁹, dista da força apolínea. “*Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.*” (RAMOS, 1997, p.190). O personagem traz um caráter bestial (assassínio, avaro, mentiroso, rixoso, ríspido).

O narrador sente, então, que o homem que vivia dentro dele, e se desumanizou na conquista de *S. Bernardo*, na dominação sobre os outros, – que este homem era parte do seu ser, não o seu ser autêntico; mas que o contaminou todo, inclusive aquela parte que não soube trazer à tona, e avulta de repente aos seus olhos espantados, levando-o a desleixar a fazenda, os negócios, os animais, porque tudo “estava fora dele”. (CANDIDO, 1961, p. 10).

O escritor-personagem, tem ávida necessidade de trazer o passado para o presente. A começar pela fazenda que trabalhava quando moço, ao custo de cinco tostões, por meio-dia de serviço. Queria tomar São Bernardo para si, não importando os meios para esse fim. Semelhantemente as suas lembranças que “fervilhavam” em sua cabeça, as queria escritas, impressas no papel para a posteridade. Segundo o ensaio de Queiroz¹⁰, isso se dá por conta de uma culpa e/ou ressentimento, o seu caráter severo oprimiu Madalena, até levá-la a cometer suicídio, e a imersão em seu passado, seria para pontuar suas faltas, a fim de purgá-las ou mesmo explicitá-las através dos escritos. Ele claramente nos aponta sua consciência ressentida.

8. Personagem do romance de Robert Louis Stevenson. Hyde é um arquétipo literário para a fealdade interior do homem.

9. A antítese entre apolíneo e dionisíaco foi expressa por Schelling como a antítese entre a forma e a ordem, de um lado, e o obscuro impulso criador, do outro. Esses dois aspectos devem ser reconhecidos em cada momento poético (ABBAGNANO, 1998, p. 74).

10. QUEIROZ. Os Bernardo (s) de Graciliano Ramos e Leon Hirszman, p. 28.

Estraguei a minha vida estupidamente. Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é que me aflige. (RAMOS, 2006, p.198).

É digno de ênfase que a narração é um ato que se desdobra temporalmente. A narrativa leva e toma tempo. Tempo para se contar, o tempo de quem lê e/ou escuta. Consume momentos (horas, minutos, dias) do ouvinte e/ou leitor (NUNES, 1988, p.14). O espaço ao qual o autor-personagem está, traz uma dimensão alegórica. Como se fosse um cárcere, o protagonista está limitado a quatro paredes. “*Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova*”. (RAMOS, 1997, p.183). Suas lembranças também o aprisionam, o deixam ab-sorto: “quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual.” (NUNES, 1988, p.11).

Quando o narrador-personagem do *São Bernardo* tenta “acordar” suas lembranças, ele foca na busca por imagens. A relação entre o real (presente) e o virtual (passado/ memória) foi explorada pelo filósofo Henri Bergson.

A imagem é mera representação, todo o mundo é percebido por meio de imagens, o próprio corpo (matéria) que interage com as imagens, também é imagem. Porém, aquilo que apreende as imagens é a memória, para Bergson, a memória é um atributo do espírito, e o corpo pode acessá-la. “Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens.” (BERGSON, 1999, p.30).

As imagens dantes apreendidas pelo protagonista, conforme a hipótese bergsoniana, foram apreendidas por meio do movimento, e estão imbuídas de sensações. A impressão destas imagens na memória se deram em dado instante no passado do fazendeiro. Tais imagens organizam-se em uma celeridade alarmante, para que sua história possa ser contada/vista. E se essa história mostra-se por meio de imagens-lembranças¹¹, e são intermitentemente impedidas, a razão é que o narrador está desatento pelas mesmas imagens contaminadas por emoções antigas. A imagem-lembrança não representa nosso passado, mas o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente (BERGSON, 1999, p. 89).

Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não

11. O recurso imagético que o cinema nos proporciona é o que virtualmente ocorre no nosso interior, segundo Bergson.

me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz. (BERGSON, 1999, p. 158).

Quando Honório foca em sua história e não usa inteiramente de detalhes, ao ponto de tratar do seu nascimento até aquele instante (presente), o narrador faz um recorte e enfatiza um momento específico, distinto, que lhe confira uma eficácia real, ao ponto de esclarecer o atual (presente) visando um fim. Conscientemente ele deixa o presente para se recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. (BERGSON, 1999, p. 156). E no momento que o narrador alcança o passado e ele se atualiza no instante, o passado deixa de ser lembrança e passa ser percepção (BERGSON, 1999, p. 281).

Além de imagens, o corpo também acessa “signos” apreendidos pelo espírito, dada a limitação do corpo em perceber imagens. Ora, na ausência da visualização da imagem, o corpo capta signos, como por exemplo sons, que também representam signos do real (BERGSON, 1999, p.72).

Curiosamente, quando os signos ou as imagens-lembranças são acessadas e trazidas para o instante, elas vêm contaminadas por sentimentos, sentimentos pretéritos que a registraram no espírito. (...) o aspecto subjetivo da percepção consistindo na contração que a memória opera, a realidade objetiva da matéria confundindo-se com os estímulos múltiplos e sucessivos nos quais essa percepção se decompõe interiormente (BERGSON, 1999, p.75).

No *São Bernardo*, por Honório vivenciar tanto o passado, o mesmo trouxe para ele sensações e desconforto. Como observamos no capítulo dois do romance, enquanto Honório discute com Gondim, o piar de uma coruja traz à lembrança de Madalena, ele então “estremece”. (RAMOS, 1997, p.07).

De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro da representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamo afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. (BERGSON, 1999, p.63).

O “ruído” foi um signo que serviu como gatilho para a sensação de medo. Ao invés de o narrador-personagem distanciar-se dos signos e imagens que evocava e lhe trazia desprazer, ele faz exatamente o oposto, ele aprofunda-se no terreno da memória. E ao demorar-se nas imagens-lembranças, torna-se um devaneador, algo que Bergson criticava:

Viver no presente puro, responder a uma excitação através de uma reação imediata que a prolonga, é próprio de um animal inferior: o homem que procede assim é um *impulsivo*. Mas não está melhor adaptado à ação aquele que vive no passado por mero prazer, e no qual as lembranças emergem à luz da consciência sem proveito para a situação atual: este não é mais um impulsivo, mas um *sonhador* (BERGSON, 1999, p. 179).

Bergson também afirmava que “*um ser humano que sonhasse sua existência em vez de vivê-la manteria certamente sob seu olhar, a todo momento, a multidão infinita dos detalhes de sua história passada*” (1999, p. 182). E por Paulo Honório memorar a toda instante, como exercício para sua escrita, começava a confundir aquilo que é sonho daquilo que seria a realidade. “*Maluqueiras de sonho. Talvez as pisadas também tivessem sido abuso de sonho. Um pesadelo. Isso. Um pesadelo. Era possível que o assobio fosse grito de coruja*”. (RAMOS, 1997, p. 155).

Mais uma vez o “ruído”, aquilo que outrora trouxe o protagonista a imagem-lembrança, agora, de maneira diferente, Honório reclama o ruído de dentro da memória, confundindo-o com um sonho, o real e o virtual reúnem-se em um mesmo instante.

Existe aí um progresso contínuo pelo qual a nebulosidade da ideia se condensa em imagens auditivas distintas, as quais, fluidas ainda, irão finalmente se solidificar em sua coalescência com os sons materialmente percebidos. Em nenhum momento pode-se afirmar com precisão que a ideia ou que a imagem-lembrança acaba, que a imagem-lembrança ou que a sensação começa (BERGSON, 1999, p. 179).

Na concepção *bergsoniana*, a coalescência seria a fusão da matéria e da memória, tudo reunido em um só mesmo momento. No São Bernardo, isso ocorre várias vezes, embora, o romance não tenha figuras¹², elementos imagéticos são evocados a partir do discurso do Paulo Honório.

Eventos que se concatenam são contados dentro do instante, repleto de detalhes, também fatos que são explorados fora do tempo vivido (memórias). O café, os papéis, a janela na qual Honório assiste os seus empregados, são os objetos descritivos (externo) que também fazem parte daquilo que passou, que o ancoram no presente, em seu embate com o passado.

12. Há ilustrações de Darel, na 67ª ed. da Editora Record, do ano 1997. Contudo, refiro-me aos segmentos de imagens que constroem a ação.

Considerações Finais

Candido acentua que “[...] tudo em São Bernardo é seco, bruto e cortante. E que talvez não haja em nossa literatura outro livro tão reduzido ao essencial, capaz de exprimir tanta coisa em resumo tão estrito.” (1961, p.6).

É o aspecto memorialista que nos faz acompanhar a ascensão e o declínio do herói. Ainda que ácido, assemelhasse a história de muitos latifundiários daquele período.

O herói de *S. Bernardo* sabe (mais do que sabe, sente) que já não adianta sonhar. A brutalidade e o egoísmo fizeram dele um ser monstruoso (como já foi explorado), um aleijado de “*coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens*” (RAMOS, 1997, p. 190). Perdeu todas as rédeas. Distanciou-se do mundo e não dá mais para voltar. Tudo é nebuloso: não sabe do tempo, do sono, não sabe de si mesmo: “*e eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos*”. (VIANA, 1981, p.24).

A temática da memória ainda é um terreno frutífero para pesquisa e manifestações artísticas. No livro do Graciliano, somos tomados por imagens, sugeridas por um narrador-protagonista, que intenta no início da obra, o projeto de escrever suas memórias, finda em solidão, lamentações presentes e passadas.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. 2.^a ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BECKET, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- CANDIDO, Antônio. *Graciliano Ramos: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1961.
- _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHION, Michel. *Audióvisão*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LAFETÁ, João Luiz. “*O mundo à revelia*”, prefácio a *S. Bernardo*, 34.^a edição, Rio de Janeiro: Record, 1979.
- MARINHO, Maria Celina Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas Secas*. São Paulo: USP, 2000.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: Editora Mc.Graw-Hill do Brasil Ltda, 1976.

QUEIROZ, C. E. J.. *Os Bernardo(s) de Graciliano Ramos e Leon Hirszman: Uma investigação acerca da temática do tempo nas estruturas narrativas do romance e do filme São Bernardo*. 1. ed. São Cristóvão: editora UFS, 2016.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: UNICAMP, 2008.

_____. *Tempo e narrativa: o tempo narrado*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

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